

Die Kunst an der

Art.

257

ic

rennerstrasse

Von Berthold Riehl



Leipzig

Breitkopf & Härtel



RADOLF SCHIESL

Albrecht-Dürer-Verein
München, gegr. 1884



<36635249140018

S

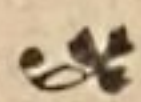
<36635249140018

W
Bayer. Staatsbibliothek

E

Art. 257 is

DIE KUNST
AN DER BRENNERSTRASSE.



y 5413 5' — bei

DIE KUNST AN DER BRENNERSTRASSE

VON

BERTHOLD RIEHL.



Wb. 44 / 15 33.

LEIPZIG

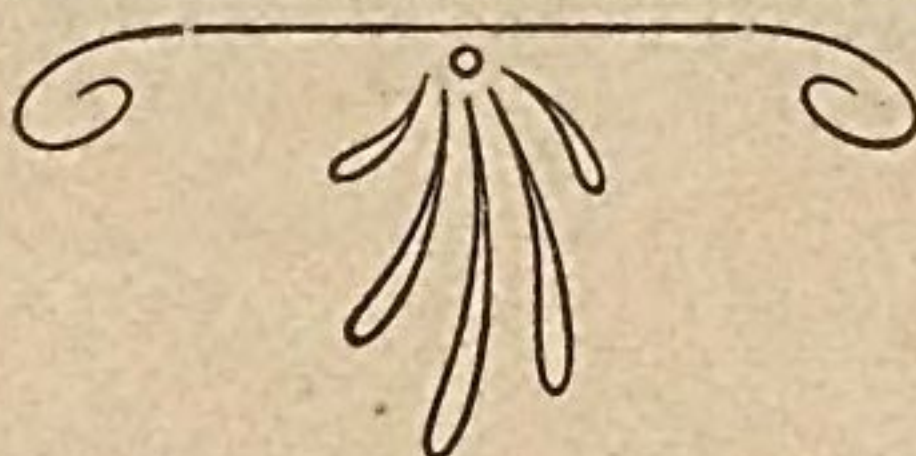
DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTFEL

1898.

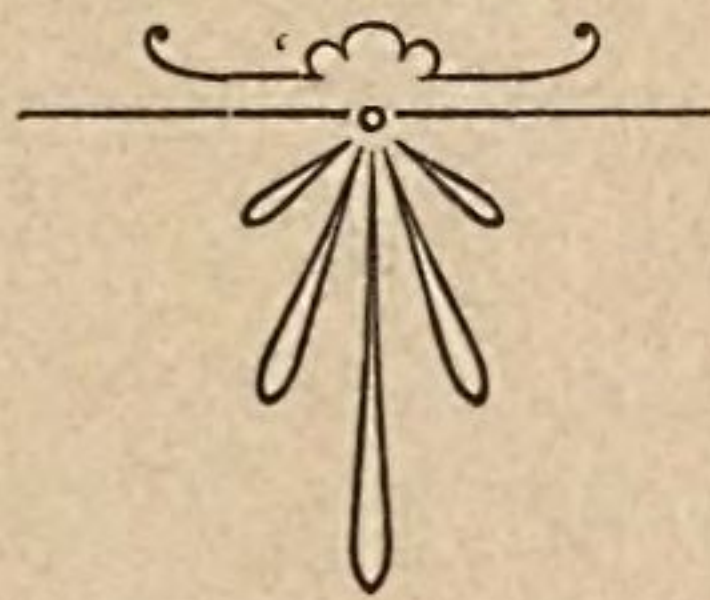




Alle Rechte vorbehalten.



MEINER FRAU
MARIE
IN LIEBE ZUGEEIGNET.





Vorwort.



Die Kunst Tirols besitzt einen einheitlichen Charakter, der sich von jener der Nachbarländer wie Schwaben, Bayern, Österreich nicht unwesentlich unterscheidet, der in der Eigenart des Landes und Volkes, namentlich aber in dessen Kulturgeschichte begründet ist, in den Thälern der Brennerstrasse vor allem in der Lage an der alten Strasse nach Italien.

Die Wechselbeziehungen deutscher und italienischer Kunst gehen daher auch wie ein roter Faden durch das vorliegende Buch und damit ist auf das innigste die Frage verknüpft, wie weit reicht deutsche Kunst nach dem Süden, wie greifen einzelne Anregungen noch über diese Grenze, wie wirkte andererseits die italienische Kunst auf das deutsche Gebiet?

Im einzelnen sind, besonders von Semper in seinen verdienstvollen Untersuchungen über die Brixener Malerschule, diese Fragen schon erörtert worden, gerade für sie aber schien mir auch der Blick auf das Ganze neue Gesichtspunkte zu bieten. Denn wenn wir nicht nur auf eine Kunst, sondern auf die Künste und zwar möglichst während aller Perioden sehen, so ergänzen sich deren Denkmale, wie ihre Geschichte vielfach gegenseitig; zugleich erscheint es hier auch wichtig, stets möglichst das ganze Gebiet der Strasse im Auge zu behalten, den erheblichen Gegensatz von Nord- und Südtirol und in letzterem wieder die einzelnen Etappen der Annäherung an den Süden.

Trotz des einheitlichen Charakters der Kunst Tirols, noch mehr speziell jener an der Brennerstrasse entwickelte sich aber doch an derselben, oft sogar in nahe bei einander gelegenen Orten desselben Thales, die Kunst gar verschieden wegen der unterschiedlichen Lebensverhältnisse; in Schwaz und Hall, den Städten der Bergleute, entfaltet sie sich anders als in der Residenzstadt Innsbruck, in dem Landstädtchen Sterzing anders als in der deutschen Bischofsstadt Brixen und der Handelsstadt Bozen oder gar in der italienischen Bischofsstadt Trient.

So führt die Eigenart deutscher Kunst notwendig zu eingehendem Detailstudium, ja es muss sich dieses auch von der Stadt aufs Land erstrecken, denn oft ergänzen die Schlösser der Umgegend und die Dorfkirchen gar wichtig das Bild der künstlerischen Thätigkeit der Stadt, und wer nicht das abgelegene Herrenhaus mit seiner hübschen Vertäfelung, die kleine Kirche auf steiler Höhe mit interessantem, romanischem Portal, die stille Waldkapelle mit ein paar gut geschnitzten, mittelalterlichen Figuren oder einem anmutigen Rokokoaltar kennt, der weiss nicht, wie innig die deutsche Kunst mit dem deutschen Volksleben verwachsen ist.

Deshalb habe ich wiederholt die Brennerstrasse bald als Ganzes bereist, um die Gegensätze an ihr, die stufenweise Annäherung an Italien zu beobachten, bald im einzelnen, indem ich besonders wichtige Orte herausgriff und ihre Umgebung durchstreifte, oft auch weit in die Seitenthäler ging, um den Unterschied ihres Kunstlebens gegenüber jenem an der Hauptstrasse zu studieren. Das waren herrliche Wandertage, in denen durch die grossartige, oft auch wieder so trauliche Landschaft, durch das gemütliche Leben und nicht zum wenigsten durch die so vielfach interessante Kunst Tirols, die ernste Arbeit zu wahrer Freude wurde, zu frohem Geniessen führte.

So gestaltete sich mir die Kunst an der Brennerstrasse

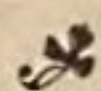
zum einheitlichen, farbenfrohen, stimmungsvollen Bilde, das ich in dem vorliegenden Buche wiedergeben wollte, zugleich mit dem Gedanken anzuregen zum Studium und zum Genusse dieser Kunst, die ein so interessanter Zug des herrlichen Landes, das jährlich Tausende besuchen.

Möge das Buch manchem ein freundlicher Führer sein, möge es namentlich aber auch anregen, die deutsche Kunst im deutschen Lande zu studieren, wodurch wir erst einen vollen Einblick in ihre Lebensverhältnisse gewinnen und damit in ihre Eigenart und manche ihrer intimsten Züge, vor allem in ihre Volkstümlichkeit und ihren merkwürdigen Reichtum an Individualitäten.

München, den 1. Mai 1898.

Berthold Riehl.

Inhalt.

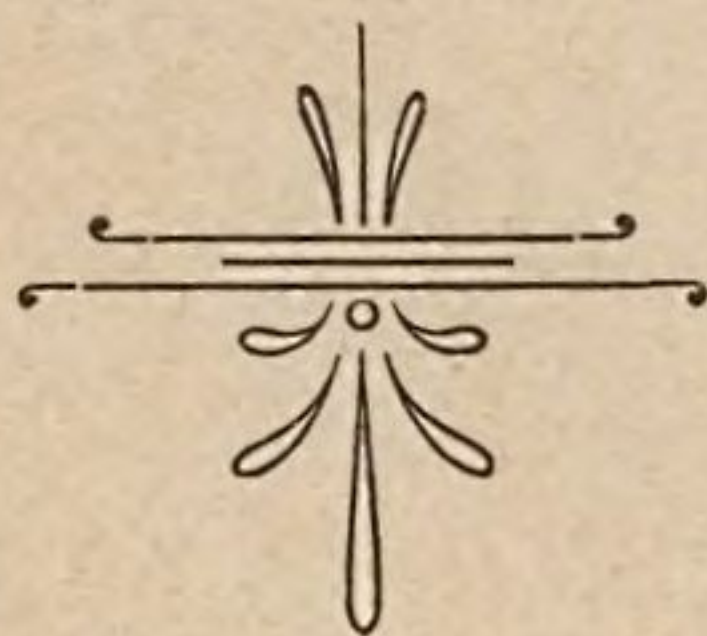


I. Nord-Tirol.

	Seite
I. Im Unterinnthal von Fischbach bis Schwaz	3
II. Markt Schwaz	22
III. Kloster Volders und Stadt Hall	43
IV. Innsbruck	54

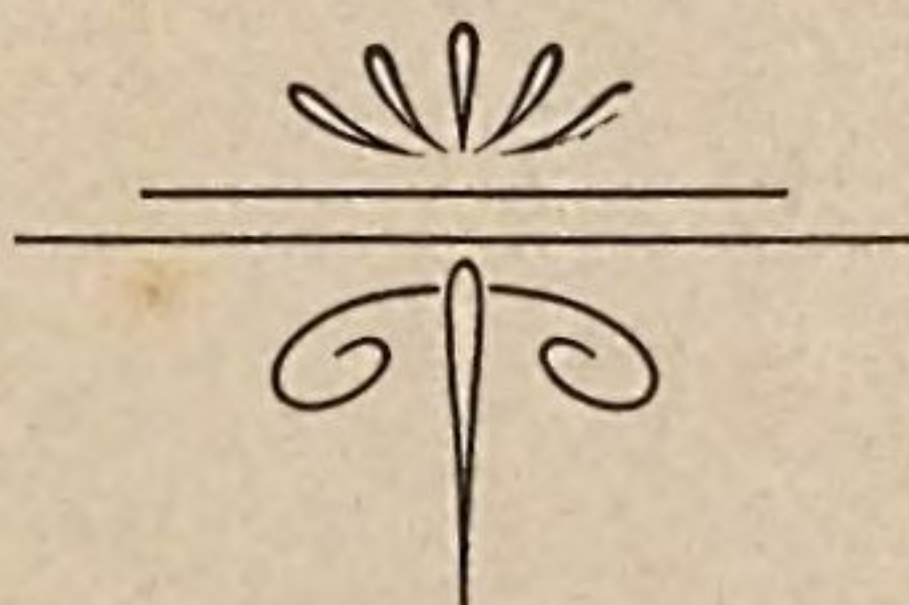
II. Süd-Tirol.

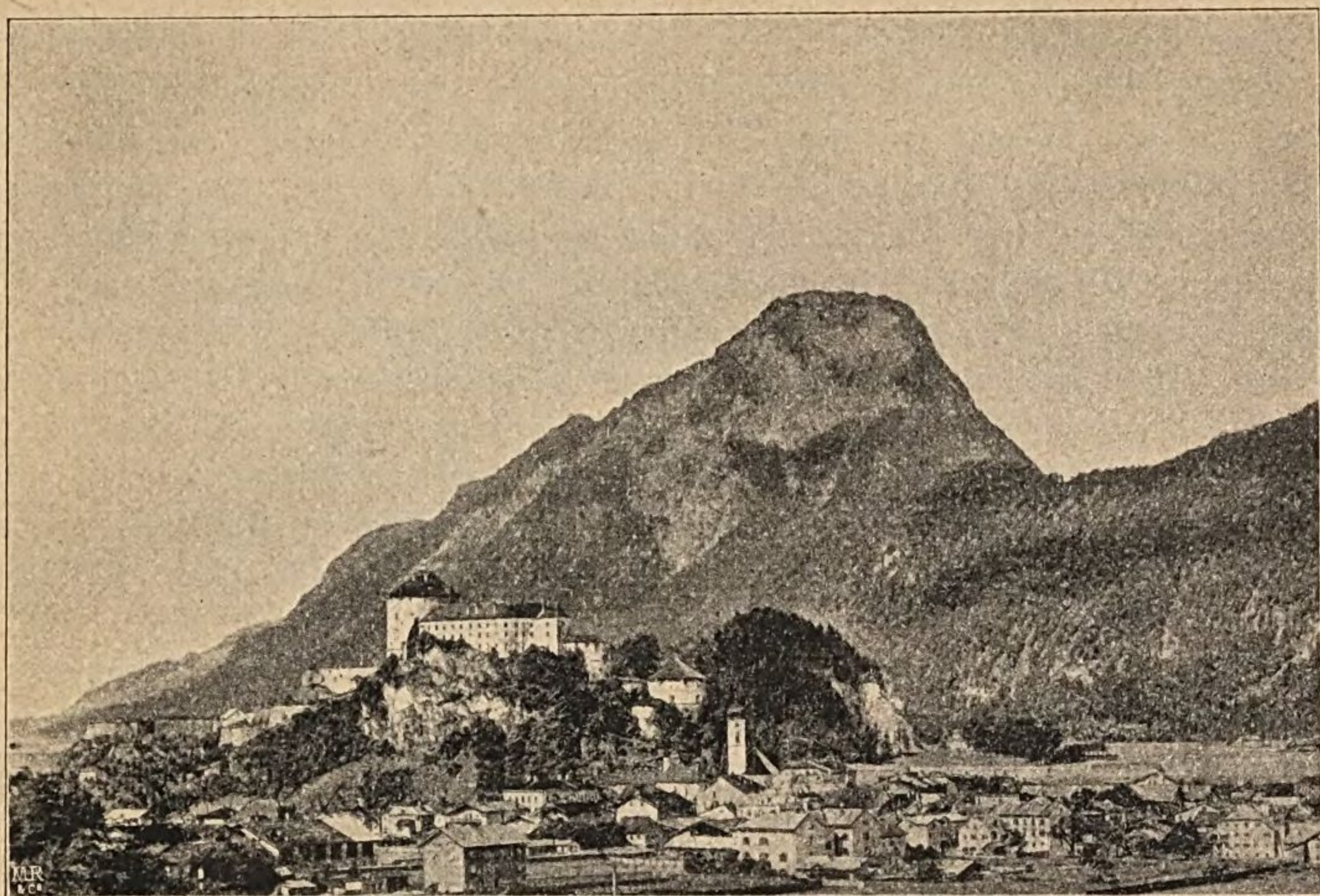
V. Gossensass und Sterzing	79
VI. Kloster Neustift	107
VII. Brixen und Umgebung	126
VIII. Auf dem Wege nach Bozen. Die Hochebene von Kastelruth	157
IX. Bozen	167
X. Über Kaltern und Neumarkt nach Trient	206
XI. Trient	221



I.

NORD-TIROL.





1. Kufstein.

I. Im Unterinntal von Fischbach bis Schwaz.

Auf der Strasse über Rosenheim nach Tirol treten kurz vor Fischbach die Berge nahe an den Inn. Das schmale Thal sperrte hier einst Burg Falkenstein, wie etwas weiter aufwärts auf dem rechten Innufer der Passturm. Die Ruinen dieser alten Befestigungen erinnern daran, dass wir uns an einem wichtigen Punkt einer alten, bedeutenden Strasse befinden, am Zugang zur Brennerstrasse, einer der wichtigsten Verbindungen zwischen Deutschland und Italien, die von hier bis Oberitalien so zahlreiche Burgen einst zum Heil und Unheil für den wandernden Kaufmann begleiteten.

Über Burg Falkenstein aber sehen wir auf waldiger Bergeshöhe das Kirchlein St. Peter. Zwischen 1135 und 1139 erbaut, tragen die aus jener Zeit erhaltenen Teile der Kirche das Gepräge romanischen Stils, nämlich die aus kleinen regelmässigen Quadern ausgeführten Langseiten und die Westseite, während Chor und Turm, in unregelmässigen Bruchsteinen gebaut, erst dem 17. Jahrhundert angehören.

Bei der auf steiler Höhe, in stiller Bergeinsamkeit gelegenen kleinen Kirche ist der künstlerische Schmuck, der sich durch jene sieben und ein halb Jahrhunderte erhalten, natürlich höchst bescheiden, aber doch ist er — namentlich hier — mehrfach von Interesse.



Das Relief des heiligen Petrus in einer Nische des Westgiebels ist zwar höchstens geeignet, uns durch die plumpe Arbeit daran zu erinnern, dass für die Plastik des Nordens diese Periode die Zeit der Kindheit ist. Interessanter aber ist die kleine Westthüre, in der ein Säulenpaar steht, mit Vögeln und Trauben an den Kapitälern und an deren Stufen wir einen Widder- und einen Bärenkopf, Blattwerk, Ranken, Bandverschlingungen und Rauten, sowie spitze, höchst zierlich gearbeitete Blätter sehen. Stände dies Kirchlein in einer an glänzenden Werken der Zeit reichen Gegend, so würden wir ihm nur wenig Achtung schenken, aber hier am Beginn der Brennerstrasse, verborgen im Wald, hat es sein besonderes Interesse, es sagt uns dadurch gleich zu Beginn unserer Wanderung, dass man die deutsche Kunst, um sie zu verstehen und lieb zu gewinnen, im deutschen Land studieren muss.

Die Eigenart deutscher Kunst bestimmt auch die des Studiums derselben. Gemütlich von Dorf zu Dorf wandernd, jede Kirche, jedes Schloss, oft auch die hübschen originellen Bauernhäuser bewundernd, lernen wir erst recht ihr Leben kennen. Und wie frisch und erhebend ist eine solche Wanderung in dieser Gegend, wo wir uns bald an dem heiteren Thal, bald am grünen Wald, dann wieder an den mächtigen Bergriesen erfreuen. Wo wir zwischen dem Kunststudium froh die Natur geniessen, die uns zugleich Stimmung zu jenem giebt, die zu Beobachtung und selbständigen Gedanken anregt und mit dem Volk, welches das Thal belebt, uns erzählt, was einst hier den Künstler angeregt, unter welchen Verhältnissen er geschaffen. In der Umgebung, in der und durch die es auch teilweise geworden, wirkt das Kunstwerk erst recht, erkennen wir erst voll und ganz seine Vorzüge und seine eigenartige Bedeutung.

Mit solchen Gedanken steigen wir aus dem Innthal, vorüber an Burg Falkenstein, durch den prächtigen Wald zur Peterskirche und treten vor deren bescheidene, aber doch für den romanischen Stil charakteristische Pforte. Aus Italien, über die Alpen, war die Anregung zur christlichen Kunst zu uns gekommen und die romanische Epoche lässt, so selbständig sich auch in ihr nordische und speziell deutsche Eigenart zu entwickeln beginnt, noch deutlich diese Schule erkennen, in der wir lernten, und besonders klar zeigen die Portale den Zusammenhang zwischen den grossartigen Bauten der Lombardei und jenen im bayerischen und österreichischen Land, von der bescheidenen Thüre auf dem Petersberg bis zu den stattlichen Kirchen der Salzburger und Freisinger Gruppe.

Von den Turmfenstern der Peterskirche hat man einen herrlichen Blick weithinaus ins Bayerland. Aber noch viel weiter ziehen unsere Gedanken, wenn wir hier, an der Mündung der wichtigen Alpenstrasse, uns erinnern, für welch grosses Gebiet deutscher Kunst deren Sonderart mit bedingt wurde, durch den Handel und Wandel auf dieser Strasse nach Italien.

Unsere Gedanken folgen zunächst dem Laufe des Inn, der schon

durch seine Flossfahrt eine so innige Verbindung für diese Gegend herbeiführte, wir denken an jene charakteristischen Städte wie Rosenheim, Wasserburg, Mühldorf, Alt- und Neu-Ötting bis hinunter nach Passau, der letzten Stadt, die aber gerade besonders interessant von der Lage am Auslauf der Strasse nach Italien erzählt. Oder unsere Gedanken gehen hinüber an den Nebenfluss des Inn, an die Salzach, an der der geistliche Mittelpunkt eines grossen Teils der Gegend liegt, die wir zu unseren Füßen sehen, das schöne Salzburg, die in ihrer Kunst italienischste Stadt auf deutschem Boden.

Aber steigen wir wieder in das Innthal und folgen dem Fluss aufwärts, so erweitert sich das Thal zunächst in der Audorfer Gegend, um sich dann bei Kiefersfelden wieder zu schliessen. Auf der Westseite heisst uns dann bald der hübsche Garten des Wirtshauses zur Klause freundlich auf Tirolerboden willkommen, während östlich das zackige Kaisergebirge, das so charakteristisch den Beginn einer höheren Bergregion verkündet, hart an den Fluss herantritt und auf einem stattlichen Felskegel als Sperre der Strasse die Feste Kufstein liegt.

Kufstein (Abb. 1), das in den Kämpfen zwischen Bayern und Tirol wiederholt eine Rolle spielte, ruft uns wegen der Einnahme durch Kaiser Maximilian I. beim Betreten des tirolischen Bodens sogleich den letzten Ritter ins Gedächtnis, an den sich hier, besonders natürlich in Innsbruck, noch gar mannigfache Erinnerungen knüpfen, dessen Regierung in die Zeit der eigenartigsten Kunstblüte Tirols fällt.

In dem Jahr, da Maximilian Kaiser wurde, entstand das einzige, bedeutende Denkmal älterer Kunst, das Kufstein besitzt, der Grabstein des Hanns Baumgartner zu Kufstein, der 1493 starb. Der rote Marmorstein¹⁾ ist aussen an der Südseite der Pfarrkirche angebracht, die ein unbedeutender, spätgotischer Hallenbau ist, mit wertloser Ausstattung aus dem Anfang dieses Jahrhunderts.

Den Grabstein Baumgartners schmückt ein prächtiges Wappen unter einem gemusterten Baldachin, während unten eine von Würmern angefressene Leiche liegt, mit der Überschrift: »Arm und reich vern all dem pild gleich.« Diese etwas grasse, für den Naturalismus der Spätgotik sehr bezeichnende Darstellung des Todes findet sich in der zweiten Hälfte des 15. und im beginnenden 16. Jahrhundert vielfach in Deutschland, besonders häufig auch in Bayern²⁾. Auch der Spruch, dass arm und reich im Tode gleich, begegnet uns damals häufig und den Tirolern scheint er ganz besonders geläufig gewesen zu sein, denn in dieser und

1) 2,35 : 1,27 m.

2) Z. B. 1482 in Straubing, 1486 in Reichenbach in der Oberpfalz, 1505 in Ingolstadt, 1516 in der Frauenkirche zu München.

der folgenden Zeit treffen wir ihn in allen möglichen Variationen auf Grabsteinen und an den Totenkirchen Tirols.

Die höchst vollendete Ausführung des Baumgartnerschen Grabsteins, die ihre Bravour besonders in dem spätgotischen Ornament entfaltet, zeigt sofort, dass der Bildhauer dieses Reliefs nicht ein gewöhnlicher Steinmetz, sondern ein fein geschulter Künstler war. Dass solche Arbeiten hier entstanden, ist trotz mancher schätzenswerter dekorativer Steinskulpturen der Spätgotik in Nordtirol wenig wahrscheinlich, sondern dieses und die wenigen verwandten Arbeiten, z. B. in Schwaz, werden wohl aus Salzburg oder einer der bayerischen Innstädte, wo sie so zahlreich auftreten, stammen. Das spezifische Feld der Nordtiroler Kunst ist die Steinplastik überhaupt nicht, da diese grössere Mittelpunkte fordert, wie sie etwa für die bedeutende Grabsteinplastik Bayerns im 14. Jahrhundert Regensburg, ferner Salzburg und die damals wichtigen Inn- und Salzachstädte, zu Ende des Mittelalters auch München boten, oder wie wir sie jenseits des Brenners in Brixen, namentlich aber in Trient und Verona treffen.

Von solchen Kunstwerken wie das Denkmal des Hanns Baumgartner sind jene Grabsteine wohl zu unterscheiden, die, oft recht tüchtige Steinmetzenarbeiten, überall vorkommen und gefertigt wurden, deren Kunstwert gering, die aber immerhin als Zeugen lokaler Kunstübung von Interesse sind. Von den besten dieser Art in Kufstein stammt der des Caspar turn zu newnpeiern von 1510, während den anderen 1524 Gabriel von Drichinger zu Grundriching für sich und seine Nachkommen setzen liess, auch hier noch sind Helm und Ornament gotisch, aber das Ganze umschliesst ein einfacher Renaissance-Rahmen.

Nach Kufstein folgen wir weiter dem Innthal, in dem ziemlich zahlreiche Ortschaften liegen, während die einzelnen Höfe an den waldigen Bergen, an geschütztem Ort oft recht hoch, hinauf gebaut sind, weit höher als im bayerischen Gebirge, zu dem dies einen wesentlichen Gegensatz bietet. Zuweilen lädt von diesen Höhen auch eine Kapelle oder kleinere Kirche zum Besuche ein, aber nur selten treffen wir im Mittelgebirge grössere Orte mit beachtenswerten Kunstwerken, was dann in Südtirol so charakteristisch ist und dort eine wesentlich andere Disposition der kunstgeschichtlichen Wanderung fordert als hier.

Die Hauptstrasse folgt dem Fluss auf dem rechten Ufer, vor Wörgel überschreiten wir die Mündung des ersten grösseren Thales, nämlich des Brixenthales, wo jetzt die Giselabahn von der Brennerbahn abzweigt. Etwa anderthalb Stunden später liegt an unserer Strasse St. Leonhard, eine zwar bescheidene, aber doch für die Eigenart der Tiroler Kunst recht bezeichnende Kirche.

St. Leonhard ist ein einschiffiger, spätgotischer Bau der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Einen Hauptschmuck der Kirche bildet,

wie bei jenen zu Schwaz und Hall, die auf drei Bogen ruhende Westempore, deren zierliche Brüstung aus rotem Marmor mit Masswerk geschmückt ist. Ein schönes Netzgewölbe überspannt die Kirche, das im Chor in einer herabhängenden Kreuzblume zusammenläuft. Vielfach erfreuen feine Details, wie die verschiedenartigen Kapitäle und Konsolen an den Wandpfeilern im Chor, oder Engel, Löwen und Drachen an der Basis des Triumphbogens¹⁾, die an romanische Portale erinnern, die vielleicht auch diese Zier anregten, ferner die West- und besonders die elegante Südthüre, an der das Schweisstuch der heiligen Veronika angebracht ist.

In diesen Details liegt vor allem das Interesse dieser Kirche, an ihnen sieht der Kunsthistoriker auch sofort, dass er sich jetzt ganz in Tirol befindet. Eine durchgeführte feine Behandlung der gotischen Architektur, die für einen Teil von Schwaben und die Rheinlande, oft auch für Franken so charakteristisch ist, liegt Tirol eben so fern, wie Oberbayern, was zu einem nicht geringen Teil schon in dem Überwiegen der Spätgotik gründet. Der Tiroler aber überrascht, im Gegensatz zum Bayer, oft durch geradezu zierliche Einzelheiten, die wiederholt an die hier vielgeübte Holzplastik erinnern und die, wenn sie auch zuweilen in einem gewissen Widerspruch zur massigen Behandlung des Ganzen stehen, doch durch die Originalität und Feinheit der Ausführung stets erfreuen.

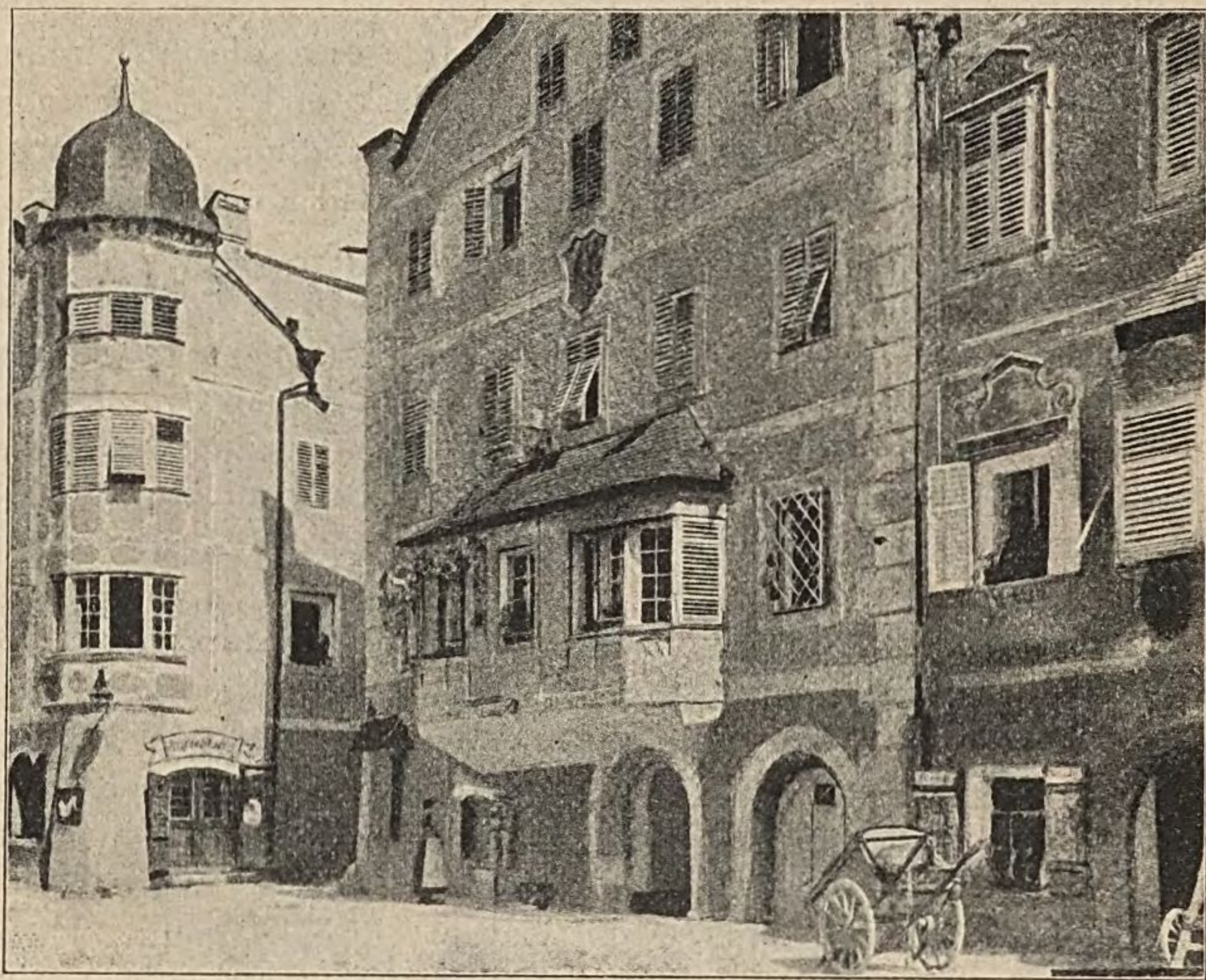
Von der übrigen Plastik, die einst die Leonhardskirche schmückte, hat sich nur eine fast lebensgrosse, ziemlich plumpe Steinfigur des heiligen Leonhard erhalten, die 1481 datiert ist. Es ist dies um so lehrreicher, als man sie nach dem befangenen Stil entschieden für etwa 30 Jahre älter halten würde, was bei solch handwerklichen Arbeiten bekanntlich häufig vorkommt. Die gesamte übrige Ausstattung der Kirche, nämlich die drei Altäre, die Kanzel, die originellen Kirchenbänke mit Löwenköpfen an den Wangen und die Thüren, gehört dem Ende des 17. Jahrhunderts an und bietet ein sehr interessantes Beispiel für den Stil dieser Zeit.

Bei Rattenberg treten die Berge wieder ganz nahe an den Inn und auf einem letzten Absatz derselben steht die Ruine der alten Burg, von der man so hübsch ins Flussthal hinabsieht und zu deren Füßen das kleine Städtchen liegt, aus dem als wichtigste Stätten der Kunstpflege die Pfarr- und die Klosterkirche hervorragen und dessen Gassen zahlreiche gemütliche alte Häuser einen eigenen, malerischen Reiz verleihen.

Die Pfarrkirche in Rattenberg, für die eine Inschrift an der Südseite des Chores das Baudatum 1473 nennt, ist, was sich öfter in Tirol und

¹⁾ Abbildung bei Atz: Kunstgeschichte von Tirol und Vorarlberg, Bozen 1885, S. 179.

Bayern findet¹⁾, eine zweischiffige Hallenkirche, deren südliches Schiff beträchtlich schmaler ist als das nördliche. Im Langhaus trennen drei marmorne Rundpfeiler, im Chor vier eckige Pfeiler die Schiffe. Die schlanken Pfeiler und der ganze Raum zeigen bei dem übrigens nicht bedeutenden Bau eine gewisse Verwandtschaft mit den spätgotischen Kirchen von Schwaz, Hall und anderen in Tirol. 1774 wurde die Kirche im Rokokostil verändert und erhielt damals eine hübsche Ausstattung, von der besonders einige Seitenaltäre zu nennen sind, die



2. Strasse in Rattenberg.

leider verständnislos restauriert wurden, und zwei wohl etwas affektierte, aber virtuos ausgeführte klagende Engel zu Seiten des Allerheiligsten am Hochaltar (Abb. 8), sowie die eleganten Stuckaturen und die Deckengemälde, die auf ganz feine Effekte zugespitzt sind.

Von gotischen Skulpturen fand ich nur eine etwa drittellebensgrosse, gute Holzgruppe der Pietà aus der Mitte des 15. Jahrhunderts auf dem Altar vor dem Pfeiler des Chores und aussen an der Südseite der Kirche

¹⁾ Die zweischiffige Anlage und zwar mannigfaltigster Gestalt, deren Gründe noch nicht dargelegt wurden, ist in Tirol sehr häufig, siehe Atz: Kunstgeschichte von Tirol und Vorarlberg, Bozen 1885, S. 128, 256 u. a.; auch in Bayern finden sich mehrfach zweischiffige Kirchen, so in Rast (Kunstdenkmale Bayerns, S. 428), Mauern (ebenda S. 411), Garmisch (ebenda S. 629), Burghirchen bei Altötting und die Franziskanerkirche in Salzburg (Sighart: Geschichte der bildenden Künste in Bayern, S. 426).

einen einfachen Grabstein aus rotem Marmor mit sechs kleinen Wappen von 1425.

Einer der besten Grabsteine dieser Gegend aber steht in der Klosterkirche zu Rattenberg. Dieses 1393 gefertigte Denkmal aus rotem Marmor, das dem Stifter des Klosters, dem Edlen Johannes Kumersburker von Kundelburg und seiner Frau Anna Kastelbarck gesetzt wurde, die das Kloster 1387 gründeten, zeigt deren Wappen und in etwas über halber Lebensgrösse die Porträtgestalten, die auch für die Kostümgeschichte recht interessant sind.

Bei einem Gang durch Rattenberg ziehen uns aber vor allem die gemüthlichen, malerischen, alten Häuser an¹⁾ (Abb. 2). Da steht neben dem Kloster ein stattliches Gebäude mit einem originellen Erker von 1581, dessen Konsole noch gotisch ist, das Bezirksgericht mit hübschem Erker gleichfalls aus dem 16. Jahrhundert, das Gasthaus zur Post, das wohl noch in den Beginn des 16. Jahrhunderts zurückreicht und dem gegenüber wir noch ein Haus mit hübscher spätgotischer Thüre sehen. Da lockt es natürlich ein oder das andere dieser Häuser zu betreten und sich über die Eigenart des städtischen Hauses in Tirol, die uns auf dieser Wanderschaft hier zuerst recht auffällig entgegentritt, klar zu werden.

Das Charakteristische des Tiroler Stadthauses liegt vor allem in einer eigentümlichen Verbindung des deutschen und italienischen Hauses. Dadurch erinnert uns gerade das Wohnhaus immer wieder, dass wir auf der Strasse nach Italien wandern und zwar auf jener, die, von der Natur am meisten begünstigt, eine weniger scharfe Scheidung zwischen deutsch und italienisch zeigt als andere, auf der die Anregungen durch Jahrhunderte herüber und hinüber gingen und sich daher eine Masse feiner Übergänge finden.

Natürlich macht sich dieser Einfluss des italienischen Hauses auch in anderen deutschen Gegenden, die an Italien grenzen, bemerkbar, weshalb dieser Typus des Hauses keineswegs auf Tirol beschränkt, sondern weit über dasselbe hinaus verbreitet ist. So findet er sich in jenen bayerischen und österreichischen Gegenden, deren Kunst durch den Verkehr mit Italien eigenartig schattiert wird; die Salzach und den Inn hinab können wir ihn verfolgen, ja er bestimmt sogar mit in erster Linie den spezifischen Charakter dieser Städtebilder, der sich so scharf scheidet von jenen etwa des nahen Isarthales oder gar von denen in Franken oder Schwaben.

Auch in anderen Gegenden, wo starke Einflüsse italienischer Kunst nachweisbar sind, findet sich dieses Haus, jedoch mit mannigfachen, feinen Unterschieden der Durchführung. So bietet in Kärnthen z. B.

¹⁾ Sie führen auch Steub: Drei Sommer in Tirol, 3. Aufl., München 1895, S. 77 dazu, an Rattenberg eine recht originelle Charakteristik des Tiroler Hauses anzuknüpfen.

Villach mehrere schöne Beispiele, wie etwa das hübsche Gasthaus zur Post aus dem 16. Jahrhundert oder jenes, in dem Karl V. gewohnt haben soll, dessen interessanter Hof 1575 datiert ist. Ja auch tiefer in deutschen Landen gelegene Städte, die in besonders inniger Fühlung mit Italien standen, wie vor allem Augsburg, zeigen in ihren Wohnhäusern deutlich diese Einflüsse. Durch die Renaissance fanden sie dann die weiteste Verbreitung, wofür ich nur an ein höchst charakteristisches Beispiel erinnern will, an das Pellersche Haus in Nürnberg (1605), das diese italienischen Elemente so eigenartig umbildet und mit deutschen verbindet.

Diese Art des Hauses greift also bedeutend weiter als Tirol, wohl aber ist sie für Tirol ganz besonders charakteristisch, schattiert sich hier eigenartig, ja sogar noch einmal mit einem wesentlichen Unterschied von jenseits und diesseits des Brenners, indem sich dort die Häuser enger an die italienischen Vorbilder anschliessen, was namentlich auch das verwandte Klima begünstigt. Wenn wir daher am Wohnhaus im Unterinnthal recht deutlich sehen, dass wir auf der Strasse nach Italien wandern, so merken wir in Brixen, noch mehr aber in Bozen an ihm, dass wir uns schon stark Italien nähern, an den palazzi in Trient aber erkennen wir sofort, dass wir es erreicht haben.

Das städtische Haus (Abb. 38, 39) in Tirol bildet seinen Charakter aber keineswegs im Gegensatz, sondern vielmehr in innigster Fühlung mit dem Schloss, ja auch mit dem Bauernhause aus. Das Schloss ¹⁾ und das stattliche Herrnhaus, das vor der Stadt in den Gütern lag, später oft in die Stadt verlegt wurde, waren es vielmehr in erster Linie, die jene italienischen Einflüsse aufgriffen, von denen sie auf die Stadthäuser übergingen, die dann wieder vielfach Einfluss auf die eigenartige Gestalt des Tiroler Bauernhauses übten.

Das Tiroler Haus, das sich im einzelnen, namentlich in Nordtirol, ungeheuer individuell gestaltet, je nach Laune und Bedürfnis bald diesen, bald jenen Zug aus dem folgenden Programm herausgreift und gerade in dieser Willkür und Mannigfaltigkeit echt deutsch erscheint, ist ein stattlicher Steinbau. Gewöhnlich wendet es der Strasse eine breite Front zu, nicht nur eine schmale Giebelseite, was sonst für deutsche Städte so charakteristisch ist. Das Dach, das nur sehr leise ansteigt und zu meist mit Schindeln gedeckt wird, die durch grosse Steine beschwert werden, steht im schärfsten Gegensatz zu den steilen sonst in Deutschland üblichen Giebeldächern, um so mehr als es in der Regel gegen die Strasse durch eine hohe, rein dekorative Brüstungsmauer verdeckt wird, die mit Zinnen, später oft mit einem kräftigen Gesims abschliesst, so dass es den Anschein gewinnt, als ob das Haus ein flaches Dach besitze.

¹⁾ Den Einfluss des italienischen Palastes auf die Tiroler Schlösser bespricht auch Paul Clemen: *Tyroler Burgen*, Wien und Leipzig 1894.

Das oft gewölbte Erdgeschoss wird in der Regel nicht bewohnt, sondern dient zu Remisen und Vorratsräumen oder zu Läden. In die oberen Stockwerke führt eine steile gerade Stiege, zuweilen auch noch unbequemer eine in einem Turm angebaute Wendeltreppe.

Gänge und Vorplätze sind meist recht stattlich, was nach dem Süden hin zunimmt, wo häufig, wie bei italienischen Häusern, der grosse Saal, auf den die Zimmer münden, den Hauptraum des Hauses bildet, in dem vor allem sich auch das gesellige Leben abspielt. Nach aussen wird dieser Raum, dem im venezianischen Palast die Loggia mit ihren schönen Säulenstellungen und dem schmalen Balkon einen so trefflichen Ausdruck giebt, namentlich in Südtirol gewöhnlich durch ein besonders stattliches Fensterpaar betont.

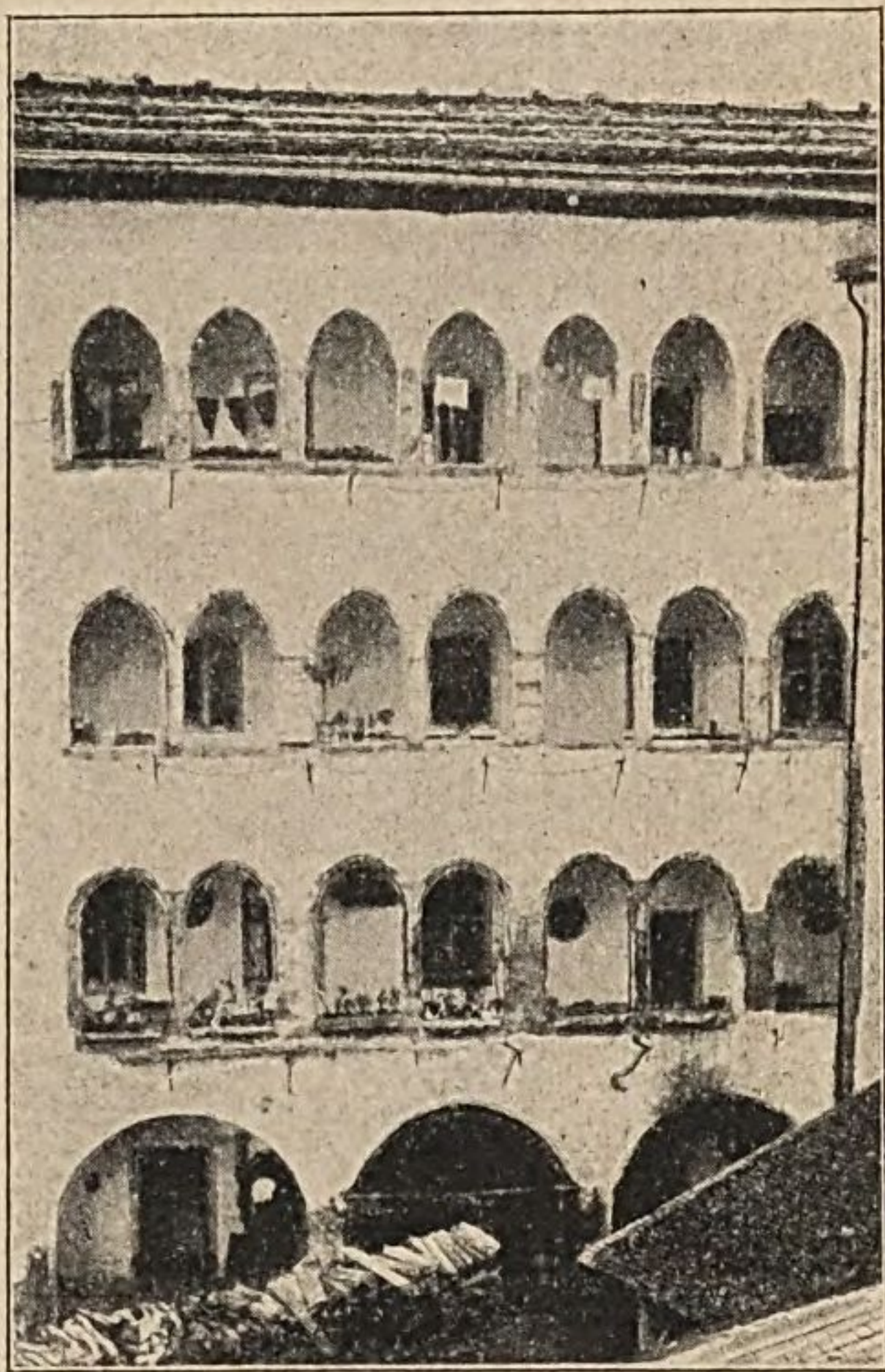
Bezeichnend für den italienischen Einfluss ist aber namentlich der Hof solcher Häuser. Gegen diesen münden nämlich die Zimmer auf einen Gang, der nach dem Hof zu eine offene Arkade mit Pfeilern oder Säulen bildet, so dass mehrstöckige Gallerien denselben umschliessen (Abb. 3).

Aber nicht nur im Hof, sondern bei den Häusern etwas grösserer Städte oft auch auf der Strassenseite klingt in dem Bogengang zu ebener Erde, den man Laube nennt und in dem sich Läden befinden, die italienische Säulenhalle nach. Offenbar ist nämlich hier diese Anlage auf die für Oberitaliens Städte so ungemein bezeichnenden portici zurückzuführen (Abb. 4).

Ein echt deutscher Schmuck des Tiroler Hauses aber ist der Erker.

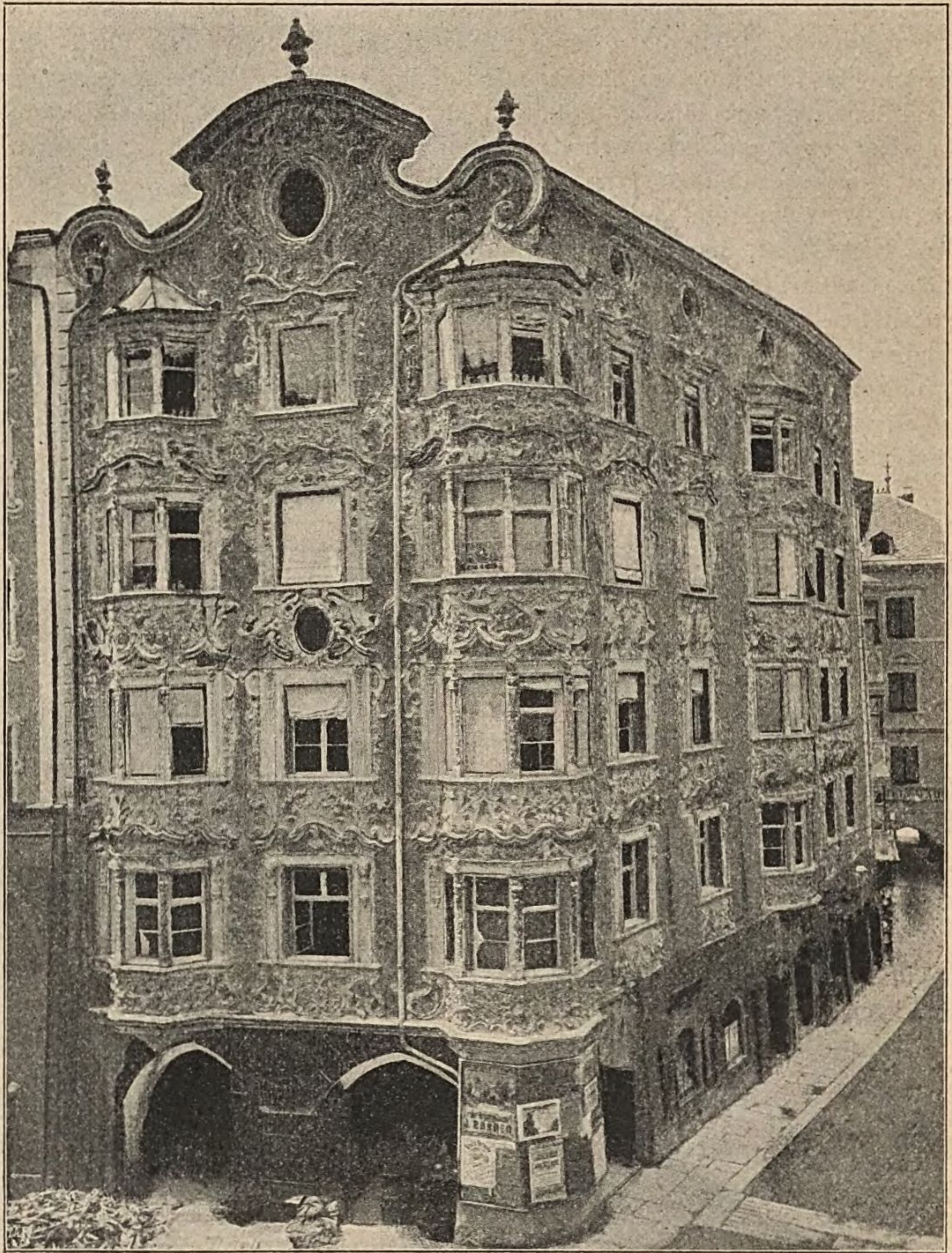
Es giebt wohl kaum eine zweite Gegend in deutschen Landen, die sich so an dem Erker freute, wo er so volkstümlich war, wie in Deutsch-Tirol. Nicht nur an den Stadthäusern und in den Märkten, sondern auch am einsamen Bauernhaus finden wir ihn, von den stattlichen Häusern mit drei oder gar vier Erkern bis zu den bescheidensten Versuchen, einem armen Haus den Erkerschmuck zu geben, indem einfach auf einer Konsole zwei Fenster schief gegeneinander gestellt werden.

So mannigfaltig die grossen und kleinen Erker der Tiroler Häuser aber sind, so gehen sie doch deutlich auf zwei Grundformen zurück. Die Tiroler nennen heute noch den Erker »das Chörle«, das weist auf



3. Hof des Fuggerhauses
in Schwaz.

den Ursprung der einen, der gebräuchlichsten Art; ihr Ahnherr ist der Chor der Schloss- oder Hauskapelle, wie wir dies so deutlich an den



4. Katholisches Kasino in Innsbruck.

bekannten Beispielen des Nassauer Hauses und des Sebaldus-Pfarrhofes in Nürnberg sehen, in Tirol aber noch aus romanischer Zeit am Schloss

Taufers, aus gotischer recht bezeichnend etwa an Schloss Reifenstein. Dieses Herausschieben des Chores führten kirchliche Vorschriften herbei, die über dem Altar die Anlage von Wohnräumen nicht gestatten.

Für eine reichere Entwicklung des Erkers war jedoch nicht minder wichtig die zweite Art, zu der die Eckthürme die Anregung boten, wie man das recht deutlich etwa am Fuggerhaus in Schwaz (Abb. 9) sieht oder am katholischen Kasino in Innsbruck (Abb. 4) und besonders schön am Sterzinger Rathaus.

Der Erker ist ein gar charakteristischer Zug des deutschen Hauses, gerade im Gegensatz zum italienischen, das ihn nicht kennt, an das er auch nicht passt. Er vor allem trägt deshalb dazu bei, den Tiroler Städten bis zur Grenze des italienischen Kunstgebietes trotz aller italienischen Züge doch einen so echt deutschen Charakter zu wahren, und wenn wir nach dem Überschreiten des Brenners in die Hauptstrasse Sterzings treten, wo fast jedes Haus sich eines Erkers freut, wenn wir in der Gegend von Brixen und Bozen noch manches stattliche Bauernhaus mit hübschem Erker sehen, so ist es, als ob gerade beim Nahen der Grenze sich deutsche Art noch einmal recht ihrer selbst bewusst würde.

Zu dem gemüthlichen, deutschen Eindruck der Tiroler Städte tragen die kunstvoll geschmiedeten Wirtshausschilder nicht wenig bei, die weit in die Strasse ragen und an denen wir mit Vergnügen das reiche Schnörkelwerk betrachten und die sechsspännige Rokokokutsche, oder den Bären, der freundlich ein Glas Wein kredenzt, den Elefanten, den wilden Mann oder die zarte Rose. Setzt hier der Schlosser ein echt deutsches Werk ans Tiroler Haus, so erinnert, in seltsamen Widerspiel, auch er uns an die Strasse nach Italien, indem er die Fenster mit grösster Sorgfalt vergittert. Das hatte man offenbar den Italienern der Nachbarschaft abgesehen, wo dies ja allgemein Sitte, wo man aber allerdings noch weniger weiss, was diese Sitte für einen tiefen Grund hat, denn während die Fenster, und zwar die kleinsten in der Regel am festesten, durch eiserne Gitter verwahrt werden, stehen die grossen Bogenfenster, vor allem aber auch die Thüren stets offen, so dass jeder nach Belieben aus und ein spazieren mag.

Nachdem wir in Rattenberg die Kirche, die alten Gassen, die finsternen Treppen und die malerischen Höfe betrachtet und unsere Gedanken dabei ein wenig in die Weite schweifen liessen, setzen wir unsere Wanderschaft auf dem rechten Innufer fort.

In Brixlegg bietet die einschiffige, spätgotische Kirche, deren hübsches Westportal 1508 datiert ist, infolge geschmackloser Änderungen nichts Bemerkenswerthes. Der Name des Ortes aber erinnert uns, dass

wir bald, bei der Mündung der Ziller, eine kunstgeschichtlich wichtige Grenze überschreiten, nämlich jene der Diöcese Brixen.

Für die mittelalterliche Kunst, und zwar besonders für die des früheren Mittelalters, ist die Diöcesaneinteilung von grösster Bedeutung. Die Hauptstadt des Sprengels, von der die Leitung des kirchlichen und damit des künstlerischen Lebens ausgeht, hatte naturgemäss einen wesentlichen Einfluss auf die Kunst des ganzen Gebietes. In der Gotik, mehr zuweilen noch in den folgenden Perioden schwächt sich dies ab, keineswegs aber hören deshalb diese Einflüsse der Metropole ganz auf. Denn nach der Hauptstadt des Sprengels wandte man sich natürlich auch in künstlerischen Fragen gar oft um Rat, in ihr vor allem bildeten die Geistlichen ihren Kunstsinn.

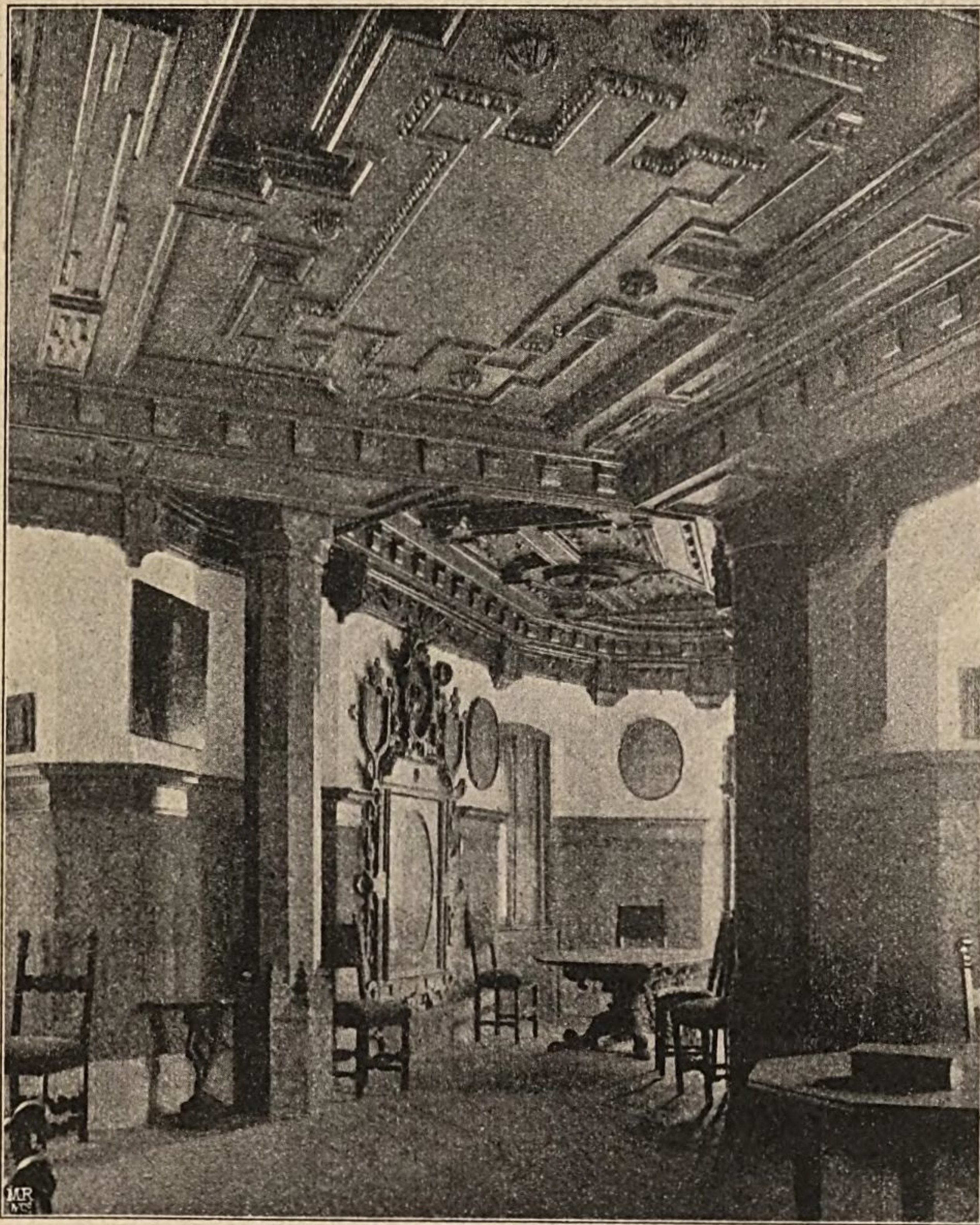
Dass die Hauptstadt des Sprengels jenseits des Brenners lag, trug zu einer innigen Verbindung Nord-Tirols mit dem nördlichen Teil Süd-Tirols wesentlich bei. Es erklärt dies manche einheitliche Züge der Kunst an der Brennerstrasse diesseits und jenseits der Wasserscheide. Dadurch kam gar manches aus Südtirol nach dem Norden und andererseits war es für das Wahren des deutschen Charakters der Diöcese und ihrer Metropole höchst wichtig, dass ein so grosser und bedeutender Teil des Sprengels in dem nördlichen Teil der Alpen lag. Wenn wir statt der scharfen Gegensätze der deutschen und italienischen Seite, wie wir sie etwa an der Strasse von Udine nach Villach so merkwürdig bei Pontebba finden, an der Brennerstrasse mehr ein allmähliches Übergehen von einer Art in die andere sehen, so ist die Gestalt der Diöcese Brixen ein Faktor, der hierfür im allgemeinen nicht ganz unwesentlich, kunstgeschichtlich aber geradezu von erheblicher Bedeutung war.

Nach dem Überschreiten der Ziller kommen wir an der Kirche von Strass vorüber, die gute Stuckaturen der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts dekorieren, dann gehen wir vor Jenbach auf das linke Ufer des Inn.

Die Jenbacher Kirche, ein stattlicher, einschiffiger Bau spätgotischen Stils, der 1500 vollendet wurde, erhielt wohl in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts ihre recht beachtenswerten Stuckaturen. Von dem gotischen Bau haben sich erhalten die gut profilierten Dienste, sowie die Thürverkleidungen, alles aus rotem Marmor gefertigt, wie auch der wohl verwahrte Opferstock und das Masswerk der Fenster, auch gehört dieser Zeit das sehr schöne Beschlag der Sakristeithüre an. Von 1512 stammen zwei reiche Zunftstangen für Prozessionen im Chor und aus dem späteren 16. Jahrhundert eine lebensgrosse Holzfigur der Madonna mit dem Kind in einer Nische der Nordseite des Schiffes, die leider mehrfach roh überarbeitet wurde.

Kaum eine kleine Stunde Inn aufwärts von Jenbach liegt Schloss Tratzberg. Durch einen prächtigen Buchenwald steigen wir zu dem weithin das Innthal beherrschenden, stattlichen Renaissanceschloss

empor. Den Platz vor dem Thor schliesst da, wo wir über einen steilen Hang zum Inn hinunter sehen, eine Pfeilerarkade ab, durch die wir die schönste Aussicht auf das Innthal haben. Der einfache Bau, wohl aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, erscheint als charakteristisches



5. Renaissance-Zimmer in Tratzberg.

Denkmal der Renaissance, weniger durch seine ja nicht bedeutenden architektonischen Formen, als dadurch, dass er so geschickt die herrliche Lage des Schlosses nützt, uns da durch offene Bogen in das schöne Thal sehen lässt, wo das Mittelalter durch hohe Mauern den Ausblick verwehrt hätte.

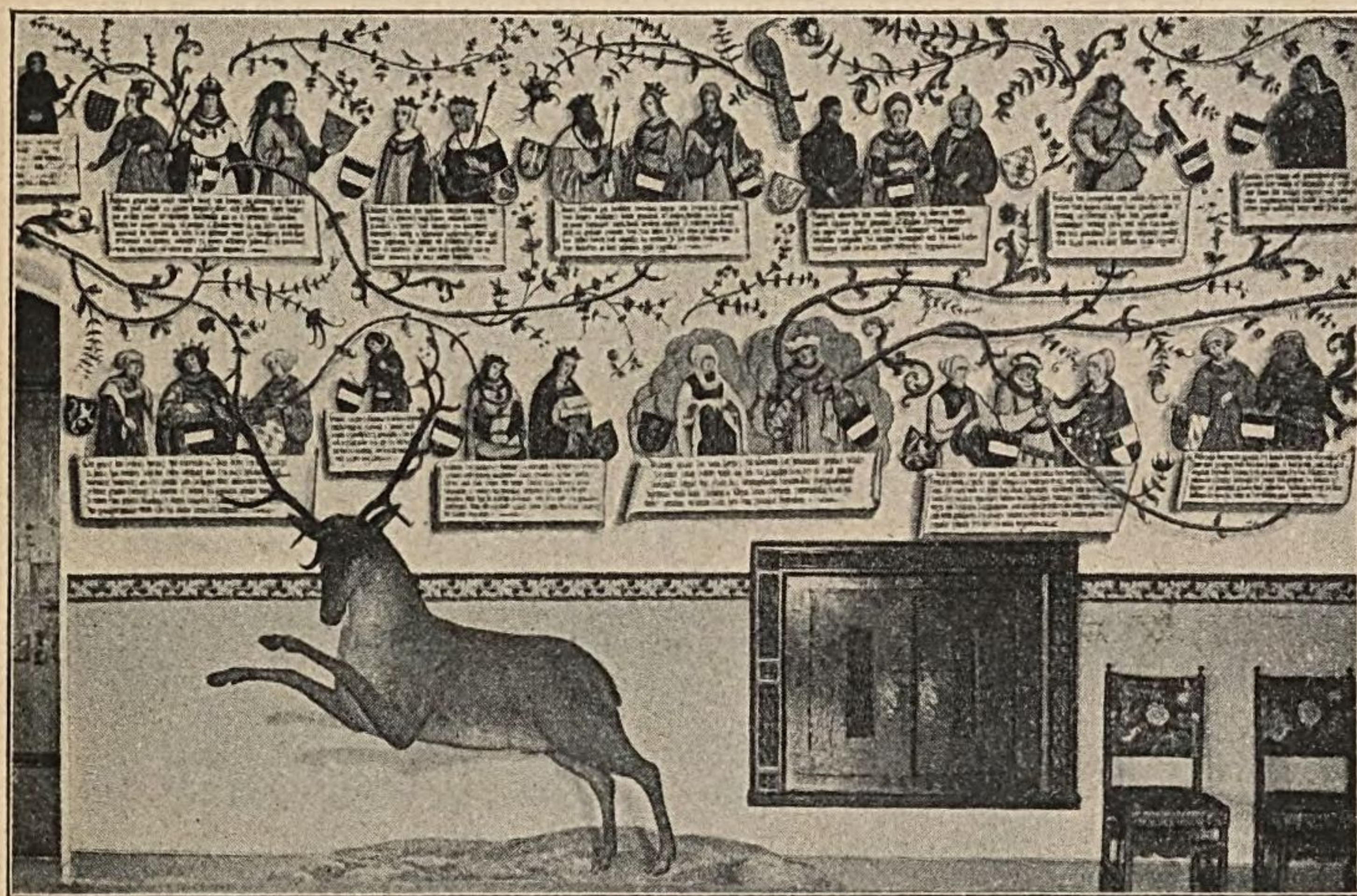
Durch ein etwas schweres Renaissanceportal, dessen derbe Formen uns hier oben nicht wundern, treten wir in den geräumigen Burghof, in dem namentlich die in drei Stockwerken durchgeführten stattlichen Bogenhallen des dem Inn zugewendeten Haupttraktes des Schlosses sofort an den italienischen Palast erinnern. Die Spitzbogen der unteren und manche gotischen Details der oberen Hallen deuten darauf hin, dass schon im Mittelalter diese Anlage durch Tiroler Schlösser aufgegriffen wurde, die dann auf das Stadthaus Tirols so allgemeinen Einfluss gewann, dass wir selbst in den Häusern des bescheidenen Rattenberg, wie etwa in der Post, ihre Nachwirkung erkannten.

Ein Stein mit dem Wappen der Tänzel von Tratzberg und der Jahreszahl 1500 berichtet, dass damals durch diese Familie und zwar durch die Brüder Jakob, Veit und Siegmund das Schloss gebaut wurde. Dieser Zeit gehören neben jenem Hauptstock des Gebäudes auch die beiden Seitenteile an, die ihn mit dem an den Berg lehrenden, späteren vierten Trakt verbinden.

In der Anlage des Schlosses, vor allem auch in der charakteristischen Gallerie sehen wir schon 1500 massgebende italienische Einflüsse, ja sie finden sich in diesen Punkten, wie angedeutet, auch schon früher bei Tiroler Schlössern, anders aber steht es mit dem Detail. Manches Charakteristische hat sich in Tratzberg hiervon aus jener Zeit erhalten, die elegant behandelten Marmorpfeiler, welche in den Sälen des ersten Stockes die Decke stützen, Profile an den Kaminen, Wandverkleidungen, Decken, Thüren mit schönen Beschlägen und Wandschränke (Abb. 7), ja in den Maximilianszimmern auch noch manches alte Möbel. All das beweist, dass die erste Einrichtung des glänzenden Schlosses ganz an dem damals in Deutschland noch allgemein üblichen spätgotischen Stil festhielt, wie auch die Architektur der 1508 geweihten Kapelle rein gotisch ist. Sicher waren es ja auch deutsche Schlosser, Schreiner und Steinmetzen, die hier arbeiteten; jene allgemeinen Anregungen des italienischen Palastbaues aber sind leicht erklärlich dadurch, dass entweder der Bauherr oder der Baumeister Kenntnis von jenem besass.

Auf die vielen interessanten Details des Schlosses und auf die mannigfach bedeutenden Werke deutscher Malerei und Plastik besonders aus dem Beginn des 16. Jahrhunderts, die hier aufgestellt sind, einzugehen, müssen wir uns versagen, aber auf ein speziell für unsere Betrachtungen interessantes Werk aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts möchte ich noch kurz hinweisen, auf die umfangreichen Wandgemälde des Stammbaumes der Habsburger im Kaisersaal (Abb. 6). Die originellen, offenbar durch einen oberdeutschen Künstler ausgeführten Malereien haben leider durch die Zeit stark gelitten und mussten deshalb einer sehr umfassenden Restauration unterzogen werden. Aber immerhin ist dieser Stammbaum ein Werk, das mannigfaltiges kunst- und kulturgeschichtliches Interesse besitzt, durch die hübsche Anlage dieser ganzen merkwürdigen Zimmerdekoration, durch eine Fülle amüsanter, zum Teil sehr naiver genreartiger

Züge, namentlich aber auch dadurch, dass er uns ein wirkungsvolles Bild jener eigenartigen und bedeutenden Pflege der Wandmalerei in den deutschen Schlössern des Mittelalters bietet. Wir denken dadurch, als an Vorfahren dieser Gemälde, an die Wandmalereien, die Karl IV. in Schloss Karlstein in Böhmen ausführen liess, unter denen sich ja auch ein Stammbaum, nämlich der der Luxemburger befand¹⁾, und noch näher liegen uns hier die Denkmale dieser Kunst in Südtirol, die wir



6. Stammbaum der Habsburger in Tratzberg.

aus dem Ende des 14. Jahrhunderts in Runkelstein und als nächste Vorläufer der Tratzberger Gemälde aus dem Ende des 15. Jahrhunderts in Schloss Reifenstein und in der landesfürstlichen Burg in Meran treffen werden.

Ein glänzendes Dekorationsstück entwickelter Renaissance sind in dem gegen Jenbach zu gelegenen Teil des Schlosses Tratzberg die unter den Freiherren von Ilsung ausgeführten kostbaren Decken und Vertäfelungen, von denen die reichsten im Eckzimmer 1560, die im anstossenden Zimmer 1562 datiert sind, die zu den elegantesten deutschen Arbeiten dieser Art gerechnet werden müssen (Abb. 5).

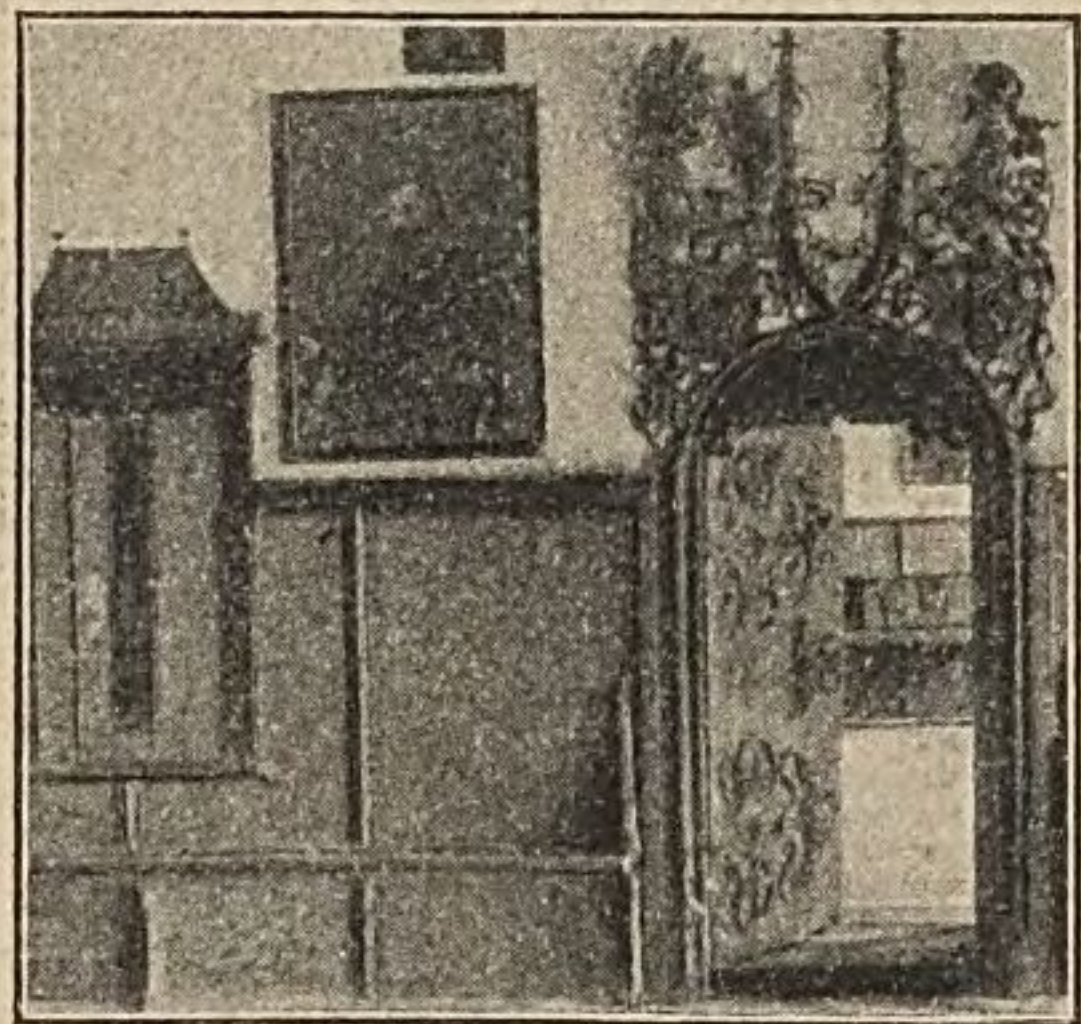
¹⁾ Joseph Neuwirth: Der Bildercyklus des Luxemburger Stammbaumes aus Karlstein, Prag 1897.

Der nächste Ort Inn aufwärts von Tratzberg ist Stans; gar hübsch an der Öffnung der Schlucht des Stanser Baches gelegen, interessiert das Dorf zunächst durch ansprechende, alte Bauernhäuser, deren Tirol ja noch so manche besitzt. Es hängt dies vor allem damit zusammen, dass man hier viel früher als in Bayern zum Steinbau griff, wenigstens für das Erdgeschoss und den ersten Stock, während die darüber befindlichen Vorratsräume im Zusammenhang mit dem Dachstuhl natürlich aus Holz hergestellt wurden.

Der Steinbau aber, namentlich wenn er, wie hier so häufig, ein gewölbtes Untergeschoss besitzt, musste durch gelernte, zünftige Maurer ausgeführt werden, durch die leicht Fühlung mit der Baukunst in der Stadt gewonnen wurde. Der Zusammenhang des Bauernhauses mit dem städtischen ist aber ein Hauptgrund, warum sich das Tiroler Haus doch ziemlich wesentlich von dem benachbarten bayerischen des Gebirges und Vorlandes unterscheidet, das sich lediglich aus dem Holzbau entwickelt, den es ja auch möglichst lang, oft in recht reizvoller Behandlung festgehalten hat.

Vom städtischen Haus kommt bei den grösseren Bauernhäusern in Tirol die Breite der Giebelseite. Das Dach steigt langsam an und meist

wird der Giebel gebrochen. An die Stadt erinnern aber vor allem die gewölbte Eingangshalle im Erdgeschoss und die für das Tiroler Bauernhaus so bezeichnenden Erker. Mitunter wird übrigens auch einfach die ganze Anlage des städtischen Hauses für grosse Häuser des Marktes oder des Dorfes herübergenommen; ich erinnere beispielsweise an das stattliche Wirtshaus zur Krone in Matri, mit dem Vorplatz, um den sich die Zimmer gruppieren, und dem offenen Bogengang nach der Rückseite. Besonders häufig findet sich dies in Südtirol, wo die grossen Bauernhäuser meist ganz dem städtischen Typus folgen.



7. Gothisches Zimmer in Tratzberg.

Die Aussenseite des Hauses schmückt man gern mit Wandmalerei. In Nordtirol gehören dieselben, wie in Bayern, wohin natürlich, namentlich im Innthal oder bei Mittenwald, manche dieser Züge übergreifen, meist dem 18. Jahrhundert an; in Südtirol dagegen haben sich an den Häusern zum Teil recht beachtenswerte Malereien noch aus dem 15. und 16. Jahrhundert erhalten.

Von den in Stein ausgeführten Bauernhäusern Tirols gehören viele dem 17., manche dem 16. Jahrhundert an, einzelne auch noch dem späten 15., ältere dürften aber wohl kaum vorkommen. Ein sehr hohes Alter legt man gern den Holzhäusern bei, einmal wegen der allgemeinen

Neigung, dadurch den Dingen einen besonderen Reiz zu verleihen, dann wohl auch dadurch irre geleitet, dass diese durch die Bauern ausgeführten Häuser natürlich möglichst lange, ohne jede Spur von Neuerung in der alten Weise weiter gebaut werden und deshalb stets die sehr altertümlich scheinenden, primitivsten Zierformen an den Balken u. s. w. beibehalten, die eben jeder Bauer leicht machen konnte, denen man aber doch bei genauerer Betrachtung meist die späte Entstehungszeit, etwa im 18. oder im Anfang des 19. Jahrhunderts deutlich anmerkt. Wenn man sich der vielen Gefahren erinnert, denen ein Holzhaus, zumal in rauhen Gebirgsgegenden ausgesetzt ist, so wird man zugeben, dass es mit etwa zweihundert Jahren schon ein seltenes Alter erreicht hat, und wenn man im Frühjahr sieht, welche Zerstörung ein strenger Winter unter den Almhütten, von denen man ja auch gern ein besonders hohes Alter behauptet, anrichtet, wird man sich der Einsicht nicht verschliessen können, dass diesen mächtig zerstörenden Gewalten auch der beste Holzbau nicht allzu lange Widerstand leisten kann.

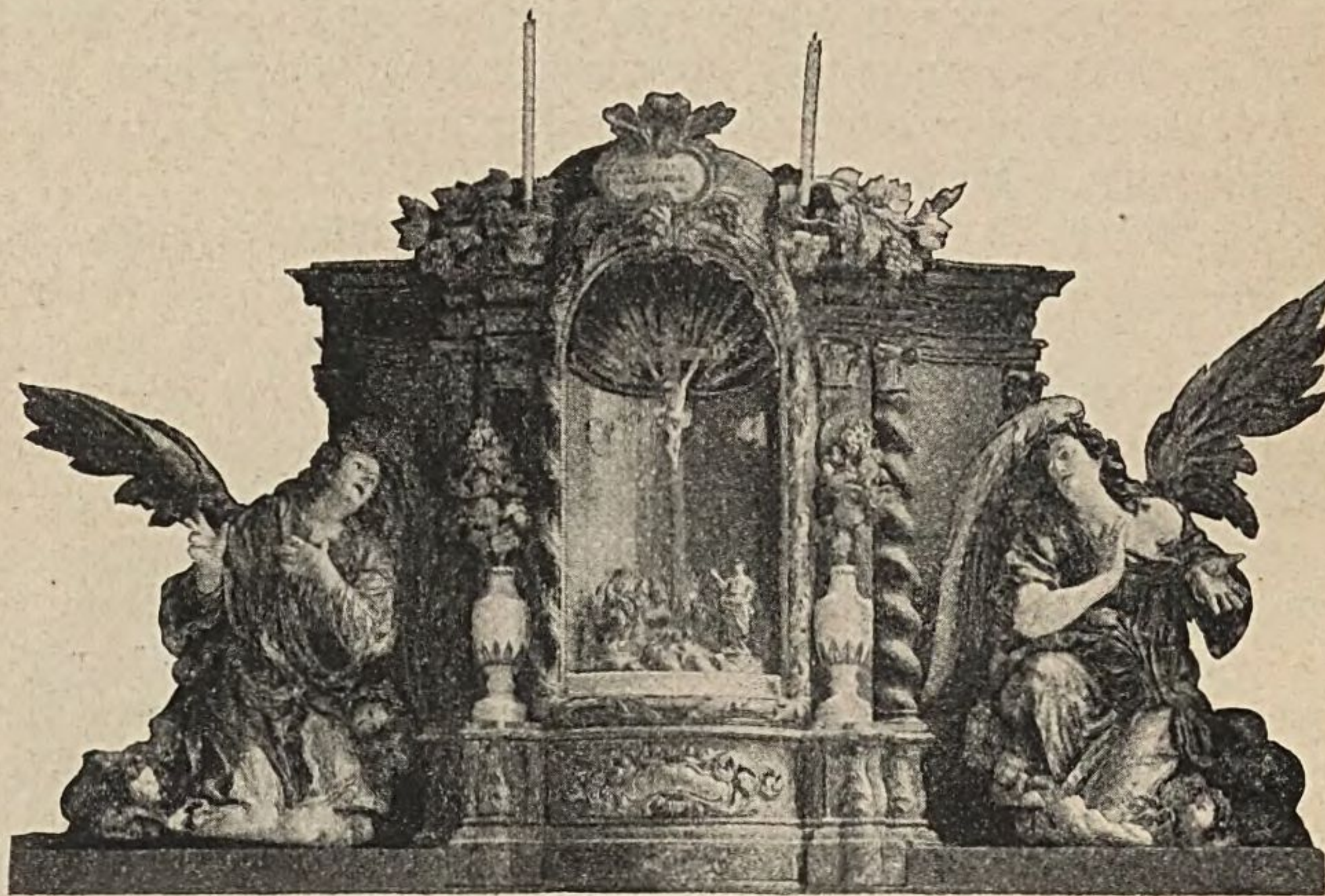
An der Kirche zu Stans stehen neben dem einfachen spätgotischen Portal aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts zwei sehr gute, leider roh übermalte Holzfiguren, St. Ulrich und St. Laurentius. Die dreiviertel-lebensgrossen Heiligen sind vorzüglich individualisiert und zeigen in den Falten den freien Stil des 16. Jahrhunderts mit manchen Nachklängen aus dem 15. Diese Statuen geben Zeugnis, welch prächtige Werke der hier, wie in Bayern, echt volkstümlichen Holzplastik einst diese zahlreichen, spätgotischen Kirchen Tirols, selbst bis zu so bescheidenen herab, geschmückt haben. Leider aber hat sich gerade in diesen Gegenden infolge späterer, oft unglaublich geschmackloser Veränderungen nur sehr wenig von solchen Kunstwerken erhalten und auch dieses Wenige wird bald verschwunden sein, wenn wie hier diese Heiligen, wohl weil sie künstlerisch der wertvollste Besitz der Kirche sind, vor die Thüre gestellt und Wind und Wetter preisgegeben werden.

Durch die Wolfsklamm steigen wir zu dem still abgeschieden, in grossartiger Bergnatur gelegenen Kloster Georgenberg. Die beiden Kirchen dieses Klosters sind nichts weniger als bedeutend, aber durch die herrliche Lage in der grossartigen Natur wirkt der Wallfahrtsort doch eigenartig, wir stehen und staunen, wie die Menschen mühsam an diesem weltentlegenen Platz doch noch Denkmale christlicher Kunst ausführten.

Die ältere Kirche geht auf einen spätgotischen Bau aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts zurück, von dem sich aber, wohl schon infolge der Brände, die Georgenberg wiederholt, namentlich 1637 und 1705 heimsuchten, nur die sehr starken Mauern erhielten, mit ärmlichen spitzbogigen Fenstern, die nur im Chor einfaches Masswerk haben, sowie ein ganz schlichtes Südportal.

Die grössere Kirche, aus der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts, wurde wohl nach dem Brande von 1705 begonnen und 1891 gründlich restauriert. Der Hochaltar und besonders die beiden neben ihm stehenden Seitenaltäre sind gute Arbeiten der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, an letzteren ist namentlich das Ornamentale ansprechend, sowie die hübsch geschnitzten Seitenfiguren, Engel und Genien.

Ein sehr charakteristisches und originelles Rokokostück ist die Kanzel mit der Unterschrift: »In principio erat verbum, et verbum erat apud deum et deus erat verbum.« Die Konsole der Kanzel bildet eine von einer Hand gehaltene Kugel, an der Kanzel selbst deuten vier höchst naive Putti die Weltteile und damit die Ausbreitung des Wortes Gottes



8. Vom Hochaltar der Pfarrkirche zu Rattenberg.

an, während an dessen Tiefe vier Putti auf dem Schalldeckel erinnern durch Hinweise auf die vier Kirchenväter und schliesslich Paulus als der mächtigste Prediger, der die Schlussfigur bildet. Ein merkwürdiges Widerspiel grosser pathetischer Gedanken, etwas zopfiger Gelehrsamkeit und der unbefangenen, heitersten Künstlerlaune, die Rokokokirchen, was ganz dem Charakter der Zeit entspricht, gar häufig und nicht selten eigentümlich reizvoll zeigen.

Nach dem Brande von 1705 verliessen die Mönche das abgelegene Kloster Georgenberg, wo sie mehr denn acht und ein halbes Jahrhundert gelebt, und siedelten sich im Innthal im stattlichen Kloster Fiecht an, wohin wir ihnen folgen wollen.

Der Bau der grossen Kirche dieses Klosters wurde, laut Inschrift, 1740 begonnen, 1751 geweiht, 1868 wurde die Kirche durch einen Brand

schwer beschädigt. Infolge der hierdurch nötigen Erneuerung der Kirche bis 1870 haben sich von dem Rokokobau nur mehr die hübschen Stuckaturen, wohl Arbeiten der München-Augsburger Schule, erhalten und der grosse Cyklus der Deckengemälde aus dem Marienleben, den Matthäus Gindter aus Augsburg 1751 malte, der in demselben Jahre auch das Deckenfresko in der Pfarrkirche zu Gossensass ausführte.

Günther wird uns an der Brennerstrasse noch wiederholt in Sterzing, Neustift und Wilten begegnen und wir werden bei besser erhaltenen Werken seiner Hand daher noch mehrfach auf seine Kunst zu sprechen kommen. Er wurde 1705 zu Unterpeissenberg in Bayern geboren, genoss seine Ausbildung hauptsächlich in der Schule des Cosmas Asam, wodurch er in Zusammenhang mit der Münchener Kunst kam, er war einer der tüchtigsten deutschen Freskomaler des Rokoko und vielfach in Bayern¹⁾, aber auch wiederholt in Franken²⁾ tätig. Die Stuckatorer, die mit Günther zusammen arbeiteten, gehörten, so viel bisjetzt festgestellt ist, jener Künstlergruppe an, die von Wessobrunn ausging³⁾, dann aber hauptsächlich in München und Augsburg, durch mannigfache Berufungen aber auch an allen möglichen Orten Deutschlands tätig war.

1) Kunstdenkmale des Königsreichs Bayern. I. Band, Regierungsbezirk Oberbayern von Gustav v. Bezold u. Berthold Riehl. München 1892 u. ff.

2) Sponsel: Die Abteikirche zu Amorbach. Dresden 1896, und Jos. Keller: Balthasar Neumann. Würzburg 1896.

3) Dr. G. Hager im 48. Band d. Archives d. hist. Vereins v. Oberbayern. 1894.



II. Markt Schwaz.

Etwas Inn aufwärts von Fiecht liegt Vomp, aus dem der Ebersberger Mönch Vitus Auslasser stammte, der zur Zeit der Kunstblüte dieses Klosters unter Abt Sebastian Häfele daselbst 1479 ein Herbarium mit 197 sehr geschickt gezeichneten und kolorierten Abbildungen herstellte, das sich heute auf der Hof- und Staatsbibliothek zu München befindet¹⁾.

Aber auch in Gedanken mögen wir nicht lange in engen Klosterzellen weilen, wo hier die Natur so frisch vor uns liegt, allenthalben

an das frohe Leben der alten Handelsstrasse erinnert, die uns sofort wieder ins Gedächtnis gerufen wird durch einen Blick auf den Markt Schwaz, der sich jenseits des Inn so reizend am Fusse des Mehrerkopfes, eines Ausläufers des Kellerjöches, ausbreitet und sich in das enge Bachthal hineinzieht, über dem stolz die alte Burg Friendsberg thront.

Im Gegensatz zu Rattenberg, das gerade als kleines Nest höchst anziehend ist, wo vor allem das stillgemütliche Leben des Spiessbürgers von damals wie heute anlockt, besitzt Schwaz einen entschieden grösseren Zug. An den Ruhepunkt der grossen Handelsstrasse erinnert schon die breite Innbrücke, über die wir in den Markt treten, wo uns zuerst ein gar stattliches Haus begrüsst aus dem Ende des 15. Jahrhunderts mit hübschem Eckturm und leider gar stark verwitterten Fresken des 18. Jahrhunderts (Abb. 9 u. 3). Das Haus gehörte einst den Fuggern, deren



9. Fuggerhaus in Schwaz.

Namen es heute noch trägt, für die ja so viele Waren aus Italien und besonders aus Venedig über die Alpen geschafft wurden, die sich hier aber

¹⁾ Cod. lat. m. 5905, siehe: B. Riehl, Oberbayerisches Archiv, 49. Band, S. 110.

vor allem wegen ihres bedeutenden Anteils an den Bergwerken von Schwaz aufhielten¹⁾).

An den Bergbau in Schwaz, der besonders im 15. und 16. Jahrhundert höchst bedeutend war, der auch in neuerer Zeit wieder aufgenommen wurde, erinnern schon bei dem ersten Blick auf die Stadt die Bergwerkshalden in ihrer Nähe, nicht minder aber die stattliche Pfarrkirche durch ihr kostbares Kupferdach und, wenn wir in die Stadt eintreten, gar manche Erzstufe, die nach gutem alten Brauch über der spitzbogigen Thüre eingemauert ist.

Das sind noch Zeugen jener Zeit, wo der Bergbau hier in höchster Blüte stand, wo der Falkenstein allein jährlich 37—42000 Mark eintrug und mehr als 7000 Knappen in Schwaz gearbeitet haben sollen und wo 1490 Maximilian I. 7400 Gewerklente entgeganzogen, als der Fürst von Innsbruck aus Schwaz besuchte.

Damals entwickelte sich in dem blühenden Markte auch ein grösseres Kunstleben, in dem fremde und einheimische Meister friedlich zusammen arbeiteten, und diese Zeit vor allem verlieh dem Bild von Schwaz die interessanten Züge, die uns heute noch fesseln, obgleich es namentlich durch die grossen Brände manches Kunstwerk aus jenen Tagen verloren hat.

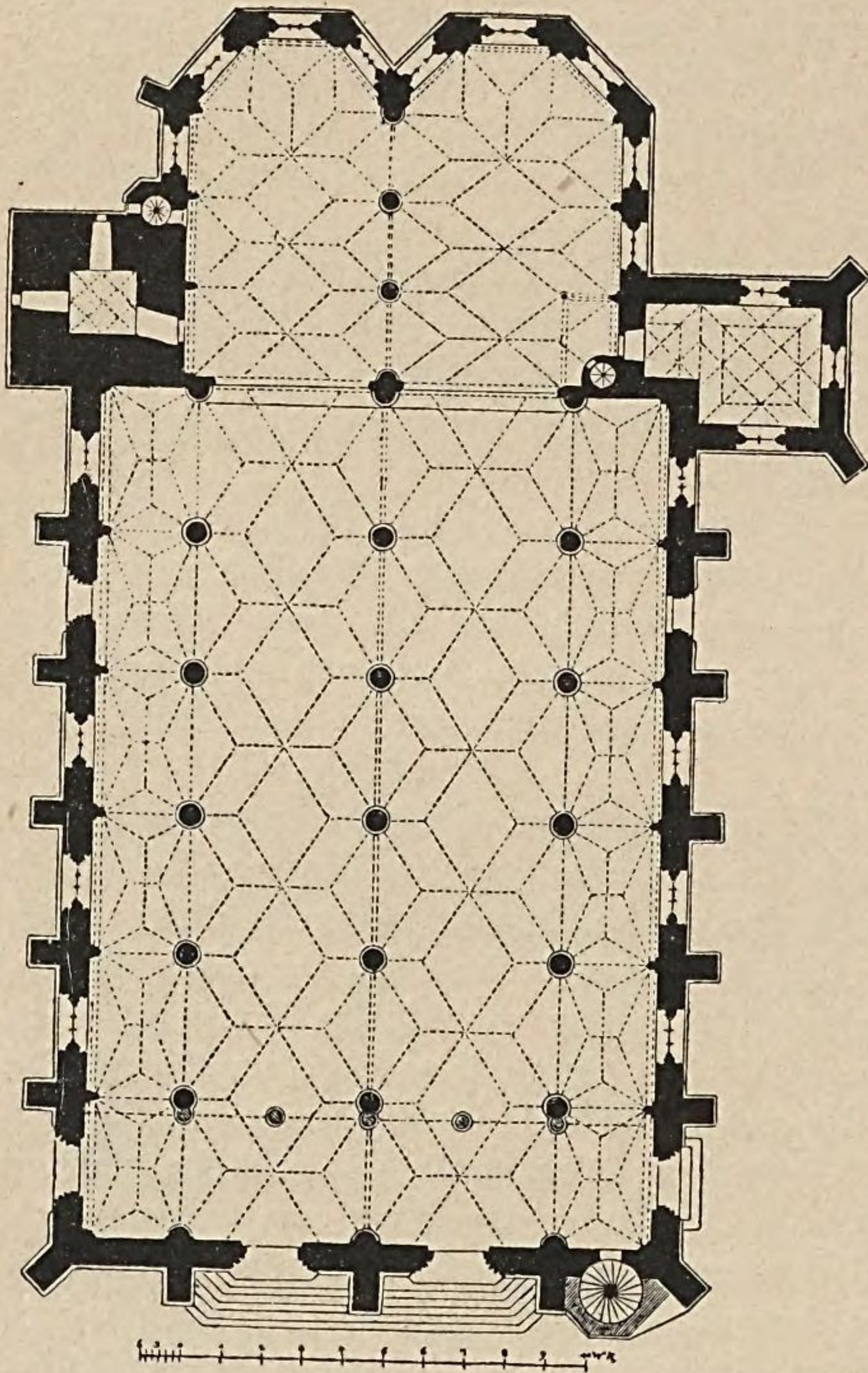
Schon die Wohnhäuser in Schwaz erzählen vielfach von jenen glücklichen Tagen, wenn wir durch die sauberen Strassen des wohlhabenden Marktes gehen, in welche die Berge so freundlich hereinblicken, des echt deutschen Marktes, in dem wir uns deshalb so heimisch fühlen, was dadurch nur noch gesteigert wird, dass wir wie im Hausbau, so in der gesamten hiesigen Kunst wiederholt durch leise Züge an italienische Einflüsse erinnert werden. So vor allem bei der Rückseite des Fuggerhauses, wo die besprochene Hallenanlage (Abb. 3), die sich recht bescheiden mehrfach in hiesigen Höfen, wie etwa beim Gasthaus zum Stern findet, im Erdgeschoss und den drei darauffolgenden Stockwerken gar imposant durchgeführt ist. Zwei besonders stattliche Häuser treffen wir in dem oberen Teil des Marktes Schwaz, nahe der Franziskanerkirche. Das eine gleich neben dieser mit einer zweistöckigen Loggia auf der Rückseite gegen den Friendsberg zu, das zweite, in dem sich jetzt das Bezirksgericht befindet, mit gotischen Türmchen. Für ihre Zeit zeugen diese von einer ähnlichen Opulenz des Raumes, die infolge italienischer Anregungen Tiroler Häusern vielfach eigen, wie wir sie später in dem grossen »Grafenstock« sehen, gegenüber der Pfarrkirche, der, namentlich auch mit dem schönen Blick durch das Thor in den Garten, an italienische Paläste erinnert.

1) Historischer Verein Schwaben und Neuburg IX. 193 ff. J. v. Sperger: Tirolische Bergwerksgeschichte. Wien 1765.

Den Mittelpunkt des Schwazer Kunstlebens aber bildete naturgemäss die Pfarrkirche¹⁾. Die erste urkundliche Erwähnung derselben findet sich 1337, Mitte des 15. Jahrhunderts wurde ein Neubau beschlossen

und als Hauptbauzeit wird 1460—1465 angegeben, jedoch muss sich der Bau bis gegen 1500, wenn nicht noch länger hingezogen haben, womit auch die Nachricht einer weiteren Weihe von 1502 stimmt.

Als ersten Baumeister nennt die Sage²⁾ Lukas Hirschvogel aus Nürnberg, von dem eine Erzplatte an einem Pfeiler der Kirche berichtet, dass er 1475 starb. Am 6. März 1496 stellt Kaiser Maximilian dem Bildhauer Erasmus in München, der schon 1491 als Baumeister dieser Kirche genannt wird, einen auf zwei Jahre lautenden Geleitbrief nach Schwaz aus, damit er den Bau der dortigen Pfarrkirche vollende³⁾. Um 1730 wurden die gotischen Rippen vom Gewölbe geschlagen und wurde durch die schwache Rokokodekoration mit den Gemälden Johann Hubers die Wirkung der Kirche entschieden beeinträchtigt.



10. Grundriss der Pfarrkirche zu Schwaz.

Die Pfarrkirche in Schwaz befolgt das in Tirol beliebte System der Hallenkirche merkwürdiger Weise ist sie vierschiffig, also gewisser-

¹⁾ Über diese siehe: Central-Commission 1863, S. 308 u. ff., woselbst auch Aufnahmen. Tinkhauser: Beschreibung d. Diöcese Brixen. Brixen 1856. II. Bd., S. 565 u. ff.

²⁾ Tinkhauser II, 566.

³⁾ Jahrbuch der Kunstsammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses. Wien II. II. Nr. 540 und I Seite 191. Erwähnt mag hierzu werden, dass damals einer der bedeutendsten Münchener Bildhauer Erasmus Grasser war, der 1482 den Grabstein des Ulrich Aresinger in der Peterskirche und 1500 die berühmten Narren für das Rathaus in München lieferte und der, da er auch als Baumeister bezeichnet wird, mit dem hier genannten wohl identisch sein könnte.

massen eine Verdoppelung der, wie schon in Rattenberg erwähnt, in Tirol nicht seltenen zweischiffigen Kirchen. Sie besteht aus zwei breiteren inneren Haupt- und zwei Nebenschiffen, die je fünf Pfeiler trennen; während die Seitenschiffe gerade schliessen, liegen vor den Hauptschiffen die zwei durch drei schlanke Rundpfeiler getrennten Hauptchöre¹⁾ (Abb. 10).

Diese Anlage weist auf die der Spätgotik, wie man hier sieht bis zum Sonderbaren, eigentümliche Mannigfaltigkeit des Grundrisses hin, die für diese Zeit so charakteristisch, meist aber wenig beachtet wird.

Das Innere der Kirche zu Schwaz wirkt vor allem durch den grossen Raum, der wesentlich gesteigert wird durch die stattlichen Fenster und die hohen, schlanken Pfeiler. Das Streben, durch Weiträumigkeit zu wirken, ist den bedeutenderen gotischen Kirchen Tirols überhaupt eigen und ein Zug, den sie wieder mit den stattlichen bayerischen Kirchen gemein haben. Interessant ist dabei, wie verschieden dies etwa bei den Kirchen in Straubing, Ingolstadt, Landshut und München oder beim Chor der Franziskanerkirche in Salzburg zum Ausdruck kommt. Trotz aller Ähnlichkeit zwischen diesen und den Tiroler Kirchen zeigen sich aber doch auch manche Unterschiede, die letztere hauptsächlich durch Stellung und Gestalt der Pfeiler wieder in etwas engerem Zusammenhang mit Italien erscheinen lassen, von dem dieses Streben der süddeutschen Kirchen nach Grossräumigkeit entschieden angeregt wurde.

Und doch, wie wir das schon wiederholt beobachteten, trotz aller Mahnung an Italien, wie echt deutsch ist ein Bau, wie die Pfarrkirche in Schwaz; um sich darüber klar zu werden, braucht man nur die mächtigen Fenster und deren spätgotisches, spielendes Masswerk zu betrachten. Der Einfluss Italiens wirkt eben anders, er wird schwächer, je weiter er nach Norden vordringt, die Anregungen werden von den verschiedenen Künstlern selbständig und damit unendlich verschiedenartig verwertet. Das scheint recht selbstverständlich und doch wie weit ist man in der Regel noch entfernt, diesen Verhältnissen Rechnung zu tragen, etwa bei der Frage über die Beziehungen der italienischen oder gar der niederländischen Malerei zu der Deutschlands, weil wir sie eben immer noch zu ausschliesslich in Gallerien und Museen, zu wenig im deutschen Lande studieren.

Die Westempore der Pfarrkirche, deren Schmuck in Tirol wiederholt mit besonderer Vorliebe und feinem Geschmack behandelt wird, ist ein stattlicher, durch fünf Pfeiler getragener Bau in rotem Marmor, der namentlich durch das hübsche Masswerk der Brüstung entzückt. Der Zugang zu dieser Empore geht durch eine spätgotische Thüre unter derselben mit schöner Marmoreinfassung und beachtenswertem Beschlag

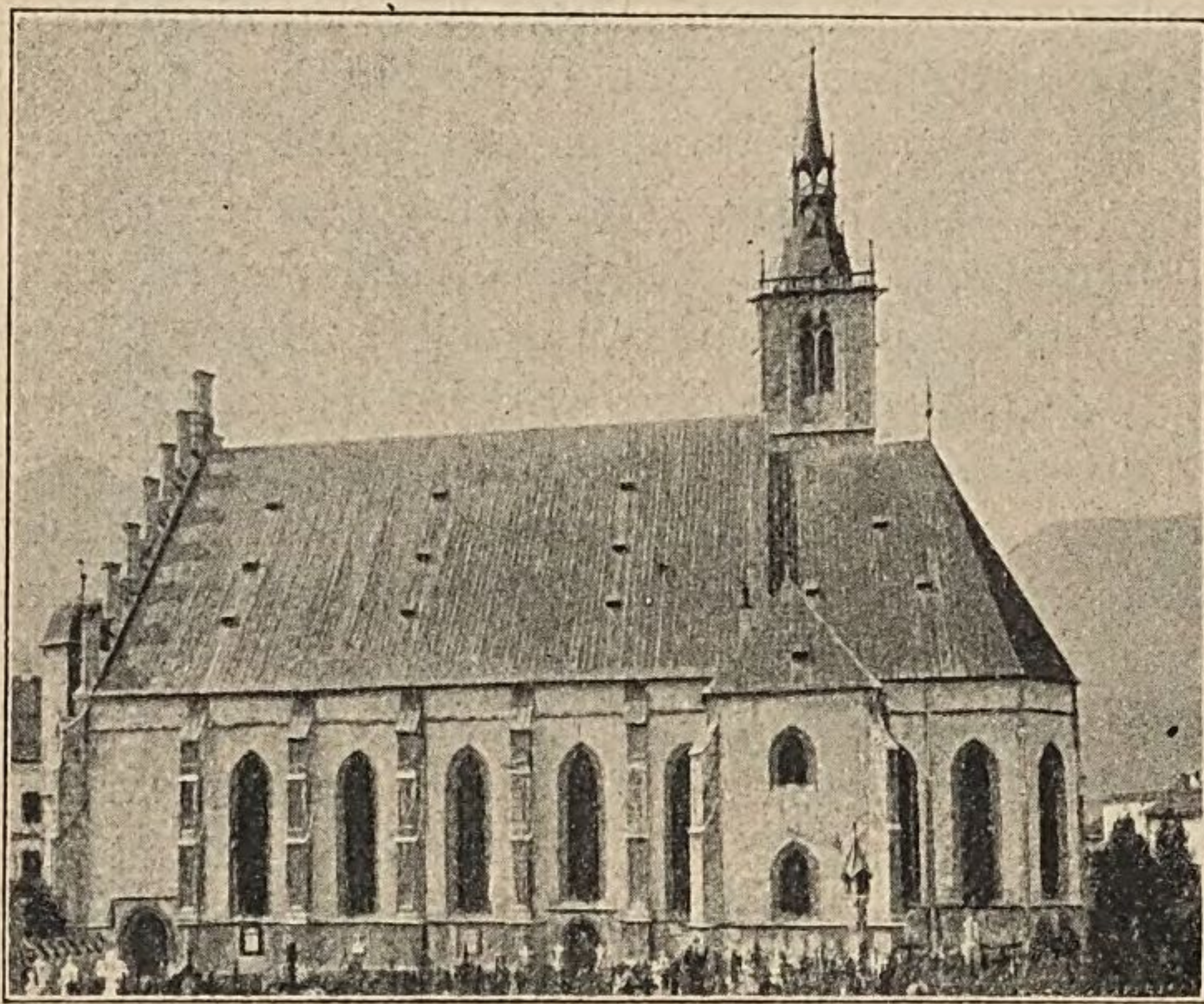
¹⁾ Tinkhauser II. 565 glaubt die Zweiteilung dadurch erklären zu können, dass der eine Teil der Kirche für die Knappschaft, der andere für die übrige Gemeinde bestimmt war, was jedoch wenig wahrscheinlich ist.

aus dem Ende des 15. Jahrhunderts. Eine ähnliche Thüre finden wir an der Südwand im Chor unter einer schönen Renaissanceempore des 16. Jahrhunderts, die offenbar als Herrschafts-Loge diente und deren Marmorbrüstung Wappen schmücken.

Das Äussere der Pfarrkirche macht etwas den massigen Eindruck, den ja eine Hallenkirche und besonders eine vierschiffige nur schwer vermeiden kann (Abb. 11). Die Streben sind sehr schlicht, nur am Chor etwas eleganter behandelt, unter dem Dach zieht sich ein gemalter Fries mit spätgotischem Ornament hin, was ja auch in Bayern sehr gebräuchlich war, wofür ich nur an die Kirchen von Pipping und Blüten-

burg¹⁾ zu erinnern brauche.

Die schwierige Aufgabe, die grosse Westseite der Kirche etwas zu beleben (Abb. 12), hat der Architekt ganz originell, wenn auch keineswegs bedeutend gelöst. Starke Streben entsprechen den Pfeilerreihen im Innern, in die Hauptschiffe führen zwei stattliche, jedoch einfache Portale, über denen zwei Fenster angeordnet sind. Der grosse Giebel, hinter dem der mächtige Dachstuhl



11. Südseite der Pfarrkirche zu Schwaz.

liegt, ist ähnlich wie bei Profanbauten abgestuft und durch Wandpfeiler gegliedert.

Den Taufstein aus rotem Marmor, den, laut Inschrift, Ulrich Kandler 1470 setzen liess, zieren einfaches gotisches Ornament und die schwachen Reliefs der Maria mit dem Kind, der Taufe Christi und Johannes der Täufer.

Ein hübscher Grabstein aus rotem Marmor²⁾ findet sich im Chor an der Südseite, unter jener Renaissance-Empore, zum Gedächtnis an den 1491 gestorbenen Christian Tänzl. Die Tänzls³⁾, denen wir bereits auf Schloss Tratzberg begegneten, stammen aus Schwaben, sie hatten starken Anteil am Tiroler Bergbau⁴⁾ und gewannen dabei grosse Güter; im An-

1) Kunstdenkmale Bayerns, Tafel 108.

2) 2,64 : 1,27 m.

3) Steub: Drei Sommer in Tirol.

4) J. v. Sperger: Tirolische Bergwerksgeschichte. Wien 1765, S. 106.

fang des 16. Jahrhunderts treffen wir sie auch in Schloss Reichersbeuern in Oberbayern¹⁾, wo wir aus jener Zeit noch ihr Wappen an einer Holzdecke sehr schön ausgeführt finden. Dieses Wappen, von zwei wilden Männern gehalten, zierte auch den Grabstein des Herrn Christian Tänzl in der Pfarrkirche zu Schwaz, es ist eine vortreffliche, besonders im Ornamentalen ganz prächtige Arbeit (Abb. 13).

Eine Eigentümlichkeit von Schwaz, die wieder in nahem Zusammenhang mit seinem Bergbau steht, sind die Grabdenkmale aus Bronze oder mit Einlagen von Bronze. Die beiden bedeutendsten derselben fertigten Stephan Godl und Colin, also Meister die für das Maximiliansdenkmal in Innsbruck thätig waren. Dass aber deshalb diese Bronze tafeln in Schwaz nicht etwa nur als eine Ablagerung von Innsbruck betrachtet werden dürfen, beweisen ältere Denkmale, die schon vor der Errichtung der Giesshütte in Mühlau bei Innsbruck entstanden, zu der es gar nicht unwahrscheinlich, dass man vielleicht Leute aus Schwaz kommen liess.

Im Boden neben dem Ostaltar des südlichsten Schiffes liegt die Grabplatte der 1491 gestorbenen Magdalena Ramungin, an der Wappen und Umschrift, sowie die Symbole der vier Evangelisten in Bronze in die Marmorplatte eingelassen sind. Aussen an der Nordseite der Kirche findet sich eine einfache, aber ganz hübsche Bronzeplatte, auf der oben zwei Wappen, unten die Inschrift und daneben Christoph und Anna selb-



12. Westseite der Pfarrkirche zu Schwaz.

1) Kunstdenkmale des Königreichs Bayern, S. 670 und Tafel 94.

dritt angebracht sind, zum Gedächtnis der 1506 gestorbenen Frau Gerdrautt Hewstadlin¹⁾ (Abb. 14).

Reicher ist an einem Pfeiler im Chor das Bronzedenkmal, das Hieronymus Fugger aus Augsburg seinem den 14. Mai 1525 gestorbenen Bruder Ulrich setzen liess, der sich ganz besonders um den hiesigen Bergbau bemüht hatte. Dieses im Figürlichen gerade nicht sehr bedeutende Relief fertigte für 400 Gulden Stephan Godl²⁾, der seit 1518 als Nachfolger

des Gilg Sesselschreiber die Arbeiten am Maximiliansdenkmal leitete. Auf demselben sehen wir die Begegnung von Abraham und Melchisedek umschlossen von einem hübschen Frührenaissance-Rahmen, an dessen Pilaster Adam und Eva stehen.

Interessanter noch ist das Denkmal des den 15. September 1573 gestorbenen Berg- und Schmölzherrn des Rates Hans Dreyburg, das nach der Unterschrift Alexander Colin, der damals in Innsbruck lebte, 1578 modellierte, während es Christoph Löffler goss. Das recht tüchtige Relief ist wie ein Altar komponiert und darin, wie in der Durchführung, trotz der ja klar hervortretenden Vertrautheit mit dem italienischen Barock, echt deutsch, wofür besonders auch der untere, der Predella eines Altars entsprechende Teil charakteristisch ist, mit den Porträts des Dreyburg und seiner Familie. Das Hauptstück des Epitaphs zerfällt in ein Mittel und zwei Seitenreliefs, letztere gleichsam die Flügel des Altars. Das erstere stellt dar Gott Vater auf dem Thron mit dem Lamm und den Evangelistensymbolen, von den vierundzwanzig Ältesten verehrt. Die



13. Grabstein des Christian Tänzl. † 1491.

Seitenteile, durch jonische Pilaster begrenzte Nischen, zeigen je eine auf den Bergbau bezügliche Figur, über der Embleme des Bergbaues und der Hüttenarbeit angebracht sind.

1) Dieses und die beiden folgenden Werke auch erwähnt bei R. Vischer: Studien zur Kunstgeschichte, Stuttgart 1886, S. 459, in der diesem Autor eigentümlichen Weise, dass er bei jedem Kunstwerk eine Anzahl Künstler nennt, an die ihn dasselbe erinnert. — Jahrbuch der heraldischen Gesellschaft Adler. Wien 1894. Seite 179.

2) Zeitschrift des historischen Vereins für Schwaben und Neuburg, IX. S. 193.

Zur Zeit ihrer Vollendung muss die Schwazer Pfarrkirche einen herrlichen Schatz von schönen Holzskulpturen besessen haben, aber nur gar wenig, darunter allerdings Vortreffliches, hat sich davon erhalten.



14. Grabdenkmal der Frau Hewstadlin. † 1506.

Das älteste ist die sitzende Maria mit dem Kind¹⁾ auf dem Ostaltar des nördlichsten Schiffes, eine gute Arbeit des 14. Jahrhunderts. Also das älteste Denkmal der Pfarrkirche, an dem übrigens die Zeit keines-

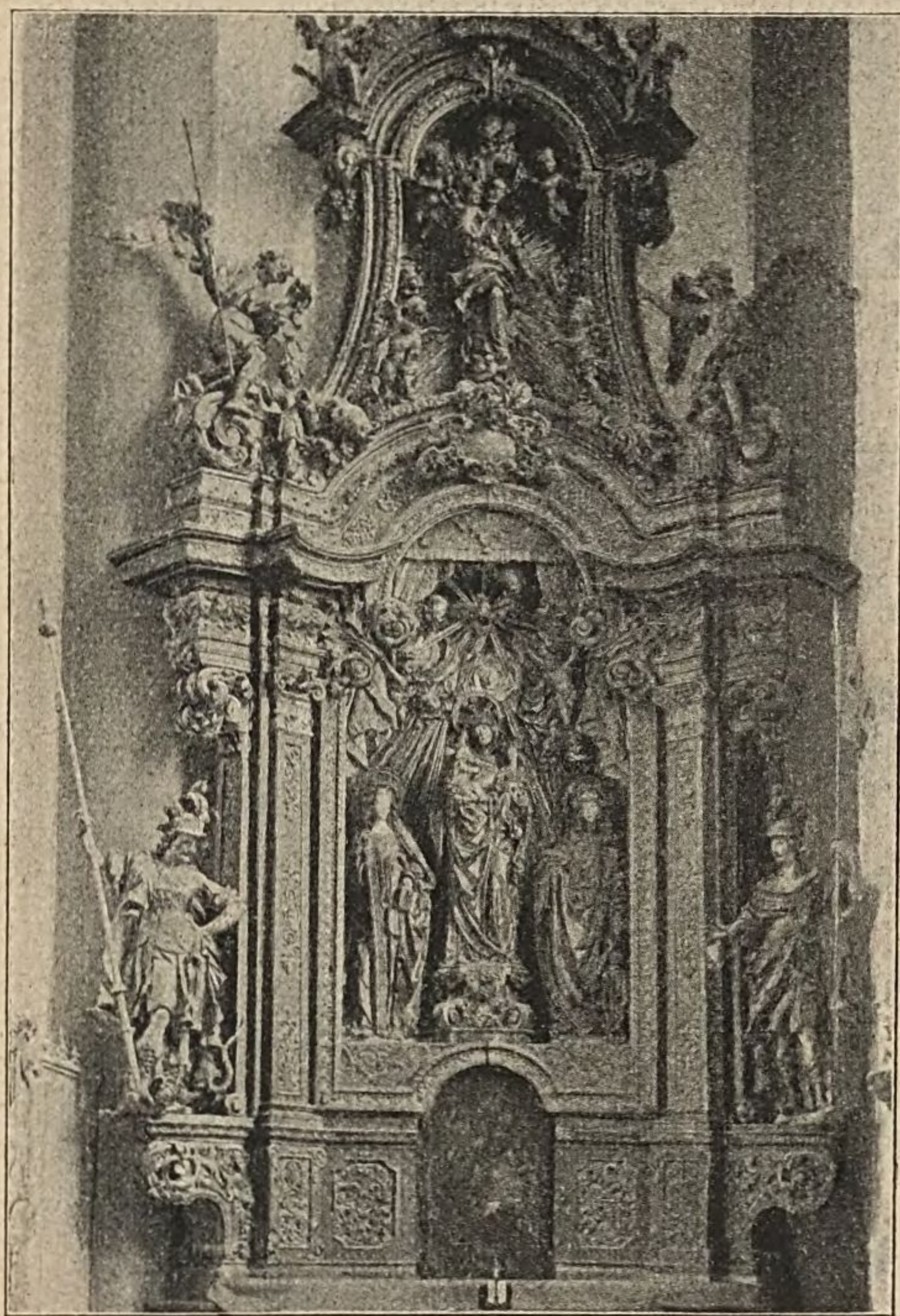
¹⁾ Bemalte Holzfigur, etwa 90 cm hoch.

wegs spurlos vorüber ging, wie denn auch das Kind im 17. Jahrhundert erneuert wurde.

Sehr bedeutende, fast lebensgrosse Holzfiguren aus der Zeit der Vollendung der Kirche sehen wir auf dem Ostaltar des südlichsten Schiffes (Abb. 15). Die Architektur und die Nebenfiguren dieses beachtenswerten Altares entstanden um 1730, während die Figuren

des Schreines: die heilige Ursula, Anna selbdritt und Elisabeth vorzügliche Arbeiten aus dem Beginn des 16. Jahrhunderts sind.

Es ist nicht uninteressant, von diesen höchst anziehenden Figuren vom Ausgang des Mittelalters den Blick auf die flotten Nebenfiguren des Altares, den heiligen Georg und Florian gleiten zu lassen, oder auf die Madonna und die Engel im oberen Abschluss des Altars. Wie befangen erscheinen doch gegenüber diesen virtuoson Arbeiten von etwa 1730 jene Figuren vom Schluss des Mittelalters, deren eigenartige Vorzüge andererseits gerade durch diese Nachbarschaft in ein recht klares Licht treten.



15. Altar in der Pfarrkirche zu Schwaz.

Das Verständnis für den Körper ist bei den älteren Figuren noch beschränkt; die Falten gewinnen zwar die mehr malerische, rundere Behandlung des 16. Jahrhunderts, zuweilen erfreut an ihnen auch ein einfacher grosser Zug, aber doch werden sie nicht ganz frei von dem kleinen, scharfbrüchigen Geknittel, das noch von der Freude am Detail in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts herrührt, auch zeigen sie andererseits mehrfach, wie etwa beim Schoss der Anna,

jenes manieristische Knäulen des Stoffes, das für die Plastik des 16. Jahrhunderts infolge der mehr malerischen Beobachtung charakteristisch ist.

Die mannigfachen Mängel der Figuren vom Ausgang des Mittelalters erklären sich eben daraus, dass sie am Ende einer Periode stehen, die sich von den ersten kindlichen Versuchen mühsam zu solch hoher Stufe emporgerungen, der aber infolgedessen noch manches Befangene, namentlich im Verständnis des Organismus des Körpers, in logischer Behandlung des Gewandes anhaftet.

Dass die Arbeiten des 18. Jahrhunderts dem gegenüber in ihrer freien Bewegung, ihrer ungemein geschickten Technik, die allerdings leicht zu äusserlichem Virtuositentum verführt, grosse Fortschritte gemacht, lässt sich nicht leugnen und ebensowenig, dass sie in ihrer gerade hier bis ins einzelne Ornament heiteren, ungemein geschickt durchgeführten, dekorativen Wirkung der christlichen Kunst eine neue Seite abgewinnen, daher neben jener älteren Periode ein volles Daseinsrecht besitzen, ebenso gut wie jene gepflegt und erhalten werden sollen.

Eine andere Frage ist freilich, welcher Periode Auffassung und Vorzüge unserem persönlichen, religiösen Empfinden am nächsten kommen, uns daher am sympathischsten berühren. Hier werden gar viele den Figuren des 16. Jahrhunderts den Vorzug geben, deren Schönheitssinn mächtig fesselt, der sich so edel in der heiligen Elisabeth zeigt, die dem Bettler das Brot reicht, so anmutig in der Gestalt der heiligen Ursula, weit ernster bei der Mutter Anna. Dass dieser Schönheitssinn aber, infolge der Entwicklungsstufe der Kunst jener Periode, nicht in voller Freiheit, sondern etwas befangen, fast schüchtern zum Ausdruck kommt, verfeinert nur den Reiz dieser Figuren, deren zartem, innerlichem Empfinden man anfühlt, dass sie zu den letzten und reifsten Werken einer Periode gehören, die eben doch fast ausschliesslich der Pflege der christlichen Kunst gewidmet war.

In schlichter, edler Schönheit, an Tiefe der Auffassung vermögen der heilige Georg und Florian oder die Maria mit dem anmutigen Kinde, die von zahlreichen Engeln umgeben in der Glorie schwebt, die flotten Arbeiten des 18. Jahrhunderts, jene bedeutenderen Figuren im Schrein gewiss nicht zu erreichen, aber ihre heitere, jubelnde Auffassung, die den Triumph der Kirche verkündet, vermag auch eine wahrhaft religiöse Stimmung hervorzurufen.

Reste spätgotischer, hübsch geschnittener Chorstühle, die in ein späteres Chorgestühl eingesetzt wurden, sind in der Pfarrkirche Zeugen der in Tirol, wie Bayern zu Ausgang des Mittelalters mit besonderer Liebe und grossem Geschick gepflegten dekorativen Holzplastik, in welchem Zusammenhang auch drei schöne Prozessionsstangen des 16. Jahrhunderts zu erwähnen sind.

Von der Geschichte des Kirchenbaues erzählen meist recht anschaulich die alten Glasgemälde, indem sie einzelne Bürger oder Körper-

schaften nennen, die zum Kirchenschmuck beisteuerten und so erinnern, wie alle Kräfte des Ortes zusammenarbeiteten, um das stattliche Werk zustande zu bringen. In Schwaz begegnen uns in den spärlichen, aber beachtenswerten Resten alter Glasgemälde vor allem wieder die Bergleute, indem an einem der Süd Fenster ein bärtiger Bergmann, mit Heiligenschein, mit zwei Hämmern dargestellt ist; wie dieses, so gehört auch noch ein zweites recht hübsches Glasgemälde: Maria mit dem Kind in einem Fenster der Nordseite dem Ende des 15. Jahrhunderts an. Aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts dagegen stammen in einem Nordfenster zwei Männer mit dem Wappen der Bäcker und Müller und ein heiliger Florian, sowie die Madonna auf dem Halbmond im westlichsten Fenster der Südseite.

Die Rokokoausstattung der Schwazer Pfarrkirche ist durchaus keine hervorragende Leistung, aber immerhin wurden bei ihr, die zwischen 1730 und 1740 zu setzen ist, einige recht tüchtige Arbeiten geliefert, wie der besprochene Annen-Altar des südlichsten Schiffes, oder die neben ihm stehenden 1733 und 1734 datierten Beichtstühle, die ganz dieselbe Ornamentation zeigen.

Unter den Rokokomalern, die hier arbeiteten, begegnen uns Tiroler, Salzburger und Augsburger. Über den Hofmaler Joh. Huber, der nach Tinkhauser die unbedeutenden Fresken der Kirche für 7000 Gulden malte, konnte ich nichts Näheres finden; dagegen ist Jos. Schöpf, von dem das Hochaltarbild mit Mariä Himmelfahrt, ein bekannter Tiroler Künstler¹⁾. 1745 in Telfs im Ober-Innthal geboren, bildete er sich in Wien, dann aber hauptsächlich in der Schule seines Landsmannes Knoller, dem er auch bei der Ausführung einer Reihe grösserer Werke an die Hand ging.

Ein Gemälde mit Anna selbdritt, das vor die erwähnten Holzfiguren des 16. Jahrhunderts gesetzt werden kann, malte Joh. Grasmeier, der, 1690 zu Brixen geboren, 1750 zu Wiltau starb und zahlreiche Altarbilder für Tirol malte. Neben diesen Tirolern treffen wir auf dem Ostaltar des nördlichsten Schiffes in dem 1730 gemalten Tempelgang Mariä von Jakob Zanusi einen Salzburger Hofmaler und mit einer Darstellung des Abendmahls den Augsburger Ignatz Bauer, einen Schüler Mathäus Günthers.

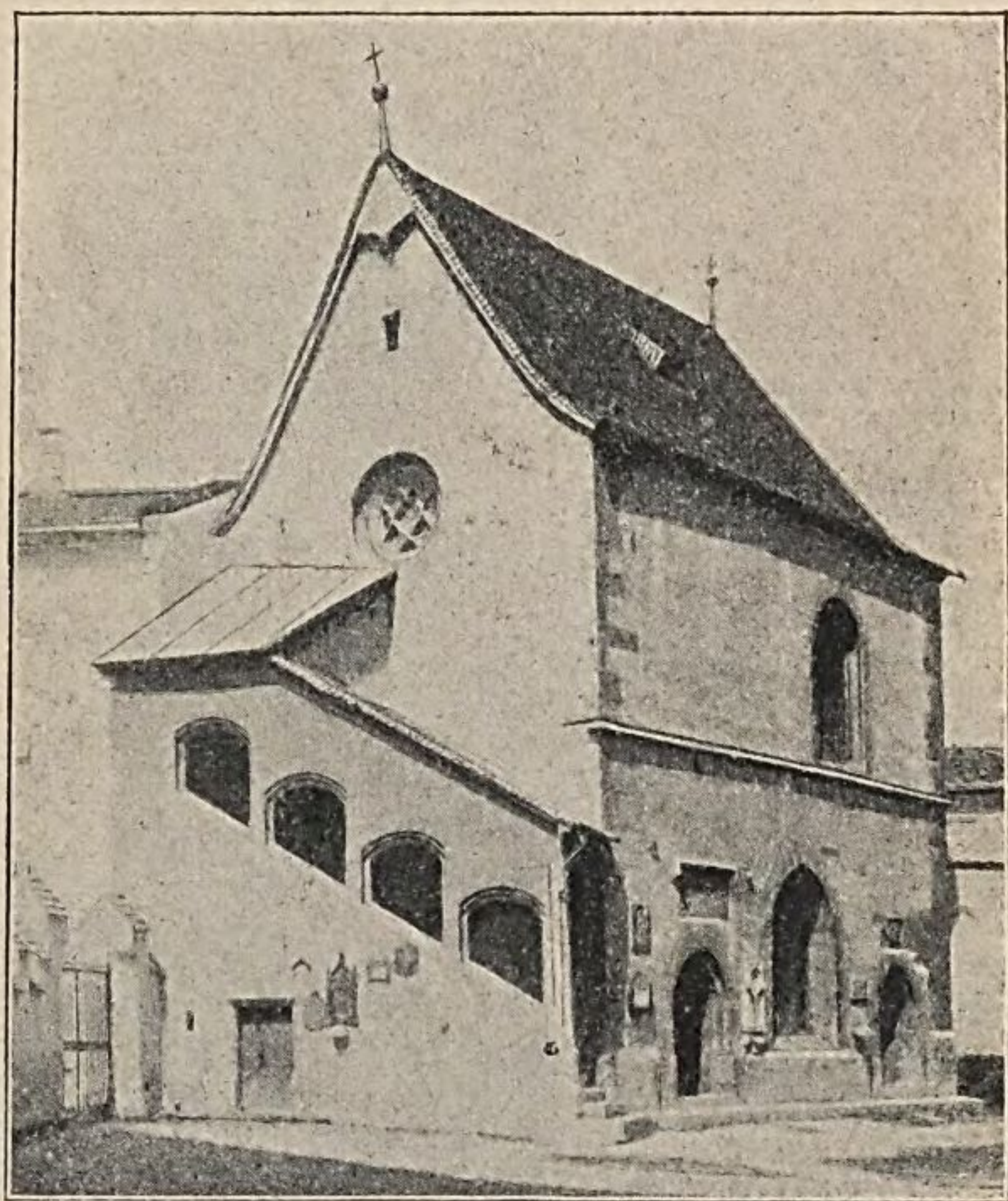
Gerade hier, wo wir vor allem die Lebensverhältnisse, die mannigfachen Wechselbeziehungen der Kunst im Innthal beobachten wollen, ist uns diese etwas bunte Gesellschaft von Rokokomalern interessant.

Wir sehen, wie damals in Tirol sehr verschiedene und verschiedenwertige Künstler thätig waren, und dies gilt auch für die früheren Perioden, bestätigt sich auch in diesen immer mehr durch das Auffinden neuer Künstlernamen. Der Versuch, hier alles auf die wenigen uns zufällig bekannten Künstlernamen zusammenzudrängen, wie man das besonders gern für

¹⁾ Das Beste über ihn und die folgenden Künstler in Wurzbachs biographischem Lexikon.

das 15. und 16. Jahrhundert that, zuweilen sogar ohne jede Rücksicht auf die Frage, ob diese Künstler überhaupt in Tirol waren, in irgend einem Zusammenhang mit der Tiroler Kunst stehen, erscheint dadurch immer mehr als verfehlt.

Die Rokokomaler in der Pfarrkirche gehören, was in früheren Perioden ähnlich gewesen sein wird, zu einem guten Teil Tirol an, durch ihren Bildungsgang natürlich meist den bedeutenderen Städten. Trotzdem blieb die Tiroler Kunst, mag sie auch, was in der Natur des Landes begründet ist, etwas zurückgezogen leben, sich zuweilen etwas langsamer entwickeln als an den Mittelpunkten grossen Kunstlebens, keineswegs ohne Fühlung mit der Kunst anderer Gegenden. Dieselbe wurde jetzt, wie auch schon in früheren Perioden, einmal dadurch gewonnen, dass die Tiroler Künstler wanderten, um etwas Tüchtiges zu lernen und zwar vor allem nach den nächsten Kunststädten, nach Wien, München oder Venedig. Nicht minder wichtig aber war, dass man für bedeutendere Werke, wo grössere Geldmittel zur Verfügung standen, namhafte Künstler von auswärts, von den benachbarten Kunststädten berief, Salzburg, vor allem aber Augsburg und München gewannen dadurch einen erheblichen Einfluss auf das Rokoko; dagegen ist von einem direkten Zusammenhang zwischen Tirol und Paris jetzt gerade so wenig die Rede wie im 15. Jahrhundert zwischen den Niederlanden und Bozen oder dem Pusterthal.



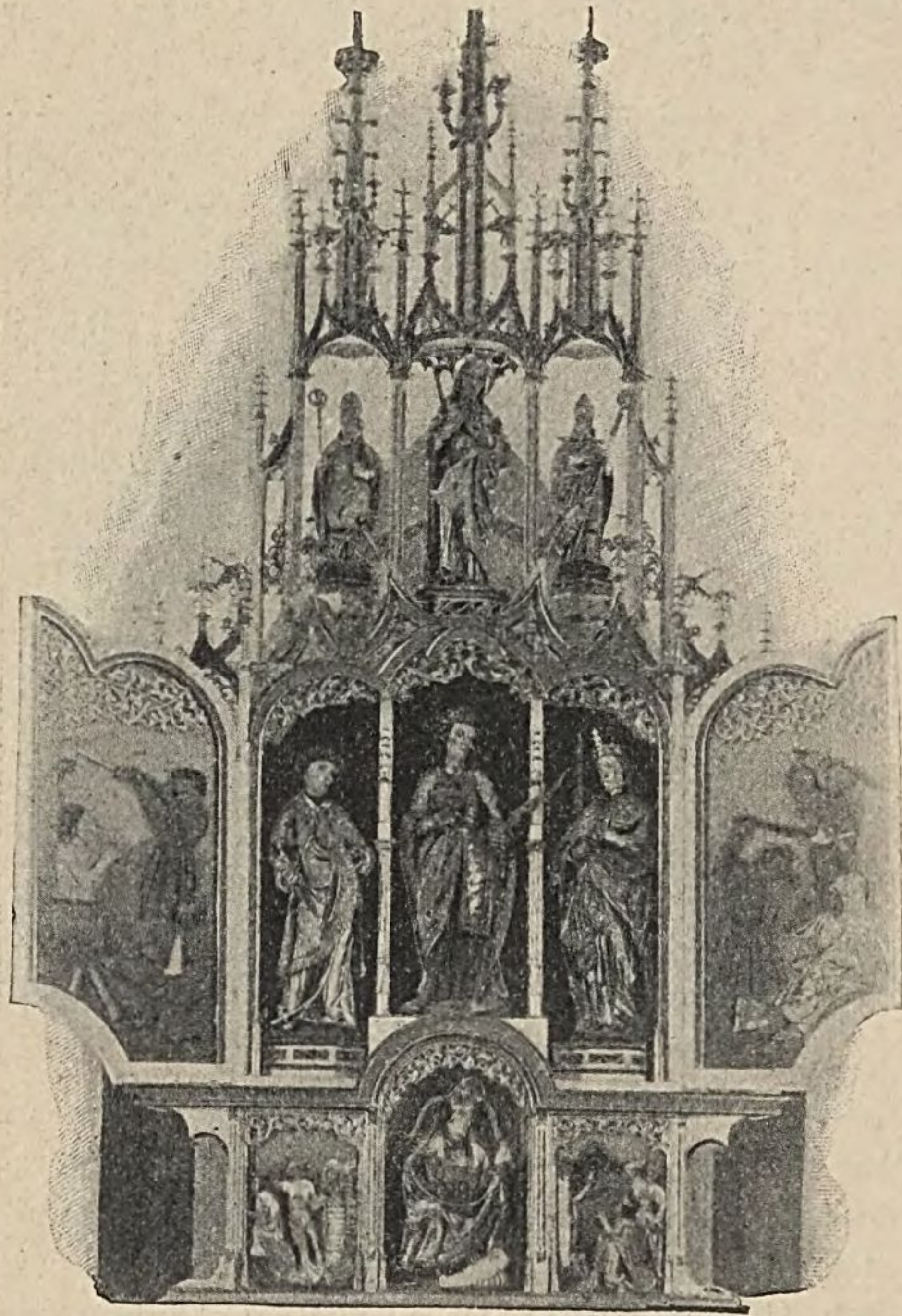
16. Michaelskapelle in Schwaz.

Nach Vollendung der Pfarrkirche wurde nördlich derselben auf dem Friedhofe die kleine Totenkapelle St. Michael gebaut. Mit den romanischen Totenkapellen, die übrigens, wie St. Michael in Untervöls zeigt, neben dem runden auch diesen rechteckigen Grundriss zeigen, hat sie die zweistöckige Anlage gemein (Abb. 16).

Aussen an der Südseite über der westlichen Thüre meldet eine Inschrift Bauzeit und Zweck der Kapelle: »Hie liegen begraben wir, alle gleich ritter edel arm und auch reich 1506.« Daneben zeigt ein Re-

lief einen Totenkopf und ein paar Knochen, durch die sich eine Schlange windet. Über der östlichen Thüre dagegen deutet ein Wappen mit zwei gekreuzten Hämmern eine besondere Teilnahme der Knappschaft an diesem Bau an, was um so interessanter, als die nur vier Jahre jüngere, ganz ähnliche Barbarakapelle in Gossensass ebenfalls durch die Knappschaft erbaut wurde.

St. Michael besteht aus zwei Kapellen, die beide über der Erde liegen.



17. Altar der Michaelskapelle.

Zur oberen Kapelle führt eine stattliche, loggienartig geöffnete Treppe, welche die Anregung von Tiroler Profanbauten erkennen lässt, in der Hohlkehle ihrer Brüstungsmauer sind Schlangen, Kröten und Eidechsen ausge-meisselt. Sie sollen uns mit Grausen mahnen an die Hinfälligkeit unseres Leibes, aber wir können doch nicht anders als uns freuen über die, trotz ihres bescheiden versteckten Platzes, so feinen Details, die, während sie uns vom Tod predigen, doch einen so frischen Blick in die lebende Natur zeigen.

In einem gotischen Flügelaltar bewahrt die obere Kapelle eines der interessantesten Kunstwerke von Schwaz aus dem Beginn des 16. Jahrhunderts (Abb. 17).

Eine Inschrift auf der Rückseite des Altars berichtet, dass er 1606 restauriert wurde, woher die Malereien der Rückseite: St. Veit und seine Pflegeeltern Modestus und Creszentia, sowie das Schweisstuch stammen und die Gemälde der vierzehn Nothelfer auf den Aussenseiten der Flügel, auch wurden damals die Statuette des hl. Rochus und im oberen Aufbau zwischen den gotischen Fialen St. Augustin eingesetzt, während die anderen Figuren hier, wie der ganze übrige Altar aus dem

Beginn des 16. Jahrhunderts stammen und nur durch eine rohe moderne Übermalung zu leiden hatten.

Die Hauptfiguren im Schrein St. Veit zwischen Agathe und Stephanus sind bei weitem das Beste. Sie sind mit einer gewissen Freiheit behandelt, fein im Ausdruck, der besonders bei dem etwas sentimentalen Stephanus recht charakteristisch ist. Weit konsequenter als bei den entschieden bedeutenderen Figuren des Annenaltars in der Pfarrkirche treffen wir hier jene malerische Behandlung der Falten, die besonders bei Agathe etwas kleinlich und unmotiviert geknäult sind. Trotz des gotischen Aufbaues und Ornaments des Altars, sowie mannigfachen Festhaltens an den alten Traditionen lassen sie keinen Zweifel darüber aufkommen, dass der Altar erst im Beginn des 16. Jahrhunderts entstanden sein kann, weil gerade diese Zunahme der malerischen Beobachtung ein Grundzug der neuen Stilphase ist.

Etwas schwächer sind die Reliefs der Innenseiten der Flügel, der hl. Veit im Ölkessel und sein Ende, indem er mit Keulen erschlagen wird. In der Mitte der Predella sitzt ein Bischof, der Feuer in seinem Schoss hält und zu dessen Füßen ein Wickelkind liegt; zwei Reliefs daneben beziehen sich wieder auf die Geschichte des hl. Veit, wie man ihn zwingen will, Götzen zu verehren, und wie auf sein Gebet himmlisches Feuer das Rad zerstört, an dem er gepeinigt wird.

Eine sehr hübsche, etwa ein Drittel lebensgrosse Holzfigur des hl. Veit, ebenfalls aus dem Beginn des 16. Jahrhunderts, steht hinter diesem Altar. Der Heilige sitzt nackt in dem Ölkessel, welcher die Aufschrift *sangtus fitus* trägt, aus dem er mit dem Oberkörper hervorragt; auf der Rechten des Heiligen sitzt der Hahn. Der Körper ist gut beobachtet, namentlich sind die Arme sorgfältig modelliert, die Haare fliessen in langen, frei behandelten Locken über die Schultern herab, sehr fein ist der recht ausdrucksvolle Kopf (Abb. 18).

Am 31. August 1507, also schon im Jahr nach dem Bau der Michaelskapelle wurde der Grundstein zur Franziskanerkirche und dem dazu gehörigen Kloster gelegt¹⁾. Hans Füger hatte den Grund gestiftet und Kaiser Maximilian unterstützte den Bau, um Gott für den reichen Bergseggen zu danken, der ihm und seinen Vorfahren so grossen Vorteil gebracht habe, Baumeister war Kaspar Rosenthaler aus Nürnberg²⁾, der 1529 noch als Baumeister des Franziskanerklosters und Spitalmeister zu Schwaz genannt wird und daselbst 1542 als »firnemer« Herr starb³⁾.

1) Tinkhauser a. a. O. Band II, S. 578 ff.

2) So schon: J. v. Sperger: Tirolische Bergwerksgeschichte. Wien 1765, S. 102.

3) Über den Kaspar Rosenthaler siehe: Mitteilungen der k. k. Central-Commission 1863, den Aufsatz von Schöpf über die Wandmalereien im Kreuzgang zu Schwaz, und besonders: Jahrbuch der Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses II. II. Urkunden und Regesten aus dem Statthalterei-Archiv zu Innsbruck.

Das Kloster konnte bereits 1509 bezogen werden, die Kirche mit ihren acht Altären wurde den 24. bis 28. November 1515 geweiht.

Die Franziskanerkirche ist eine dreischiffige Hallenkirche mit einschiffigem Chor. Je vier Rundpfeiler trennen die Schiffe. 1735 und 1736 wurden die gotischen Rippen u. s. w. beseitigt und an ihre Stelle trat eine originelle Rokoko-Stuckdekoration.

Abgesehen von diesen späteren Zuthaten ist der Bau noch rein gotisch. Mit der Hallenkirche greift er zu dem, wie wir sahen, in Tirol seit dem 15. Jahrhundert allgemein üblichen System und den Eindruck des grossen, lichten, frei emporstrebenden Raumes sucht er auf das äusserste zu steigern, indem die nur etwa 60 cm starken Marmorpfeiler, möglichst weit gestellt, zu beträchtlicher Höhe emporragen. Die Schattenseiten der äussersten Steigerung zu Gunsten dieses Effektes zeigen sich deutlich in dem unregelmässigen, vielfach ausweichenden Gewölbansätzen.

Sehr tüchtige kunstgewerbliche Arbeiten sind in der Kirche das um 1600 gefertigte, nur ornamental geschmückte Chorgestühl und das einfache, aber hübsche eiserne Gitter von 1623, das den Abschluss der Kirche gegen den westlichen Vorraum bildet.

Eine schöne, bemalte Holzgruppe der klagenden Maria, der Johannes und drei Frauen beistehen, etwa dreiviertel lebensgross, aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts steht auf dem Ostaltar des nördlichen Seitenschiffes, leider wurde ihr durch moderne Bemalung und anderes übel mitgespielt.

Im südlichen Seitenschiff sehen wir eine stattliche Marmorgruppe Christus am Kreuz mit Magdalena, Maria und Johannes. Der Christus dieser Gruppe lebensgrosser Figuren wurde, nach Tinkhauser, 1521 über Passau von Eichstätt hierhergebracht, wo ja damals tüchtige Steinbildhauer, vor allem der jetzt mehrfach genannte Loy Hering¹⁾, in dieser Zeit thätig waren. Die übrigen Figuren wurden wohl um 1736 gefertigt, als das Kruzifix vom Kreuzaltar an diesen Platz gestellt wurde. Unter den Malern der Altarbilder treffen wir den auch vielfach in Brixen thätigen, 1706 in Cavalese geborenen Franz Unterberger.

Im Jahr der Vollendung der Franziskanerkirche begann der Bau der Kirche zum hl. Johannes dem Täufer und des dazu gehörigen Spitals auf dem linken Innufer, gleich neben der Brücke. Die 1515 begonnene Kirche, die, wie das Spital für arme Kranke und Pilger, durch die Gemeinde und bergmännische Genossenschaft ausgeführt wurde, zu denen aber auch Kaiser Maximilian beisteuerte, wurde erst 1542 vollendet und bietet wegen der späteren Veränderungen nichts Interessantes mehr, ausser dass uns ihre schlichte gotische Aussenseite daran erinnert, wie viel damals in Schwaz gebaut wurde.

1) Lübke: Geschichte der deutschen Kunst, S. 826.

Aus jenen Tagen regen künstlerischen Lebens in Schwaz ist eines der interessantesten Denkmale der Kreuzgang des Franziskanerklosters mit seinen Wandgemälden. Da das Kloster schon 1509 bezogen wurde, wurde er wohl vor Vollendung der Kirche und wie diese im spätgotischen Stil ausgeführt. Dafür ist das spielende Masswerk in den Fenstern charakteristisch und das einfache, gut profilierte Kreuzgewölbe, auf dessen Schlusssteine die Wappen der Wohlthäter des Klosters gemalt sind. Wie auch hier alles beisteuerte, um das schöne Werk zu ermöglichen, sehen wir aus den Stiftern, die auf jedem Bilde angebracht sind, zuweilen finden wir an deren Stelle auch Vertreter der Zünfte, wie das Bild der Bestattung Christi die Metzgerzunft malen liess.

Von der Klosterpforte führt zu dem Kreuzgang ein schmaler Gang mit den Wandbildern: der Taufe Christi, der Verkündigung, der Anbetung der Könige und einer Verherrlichung der Maria. Das westlichste Gewölbe dieses Ganges zeigt sehr hübsche Grottesken, die folgenden einfache, aber geschickt erfundene Ornamente, die deutlich den Charakter des 17. Jahrhunderts tragen, aber doch zugleich sich gut den Gewölbmalereien des Kreuzganges aus dem 16. Jahrhundert anpassen, so dass sie trefflich zu diesen überleiten.

Die Gemälde des Kreuzganges selbst entstanden im zweiten und dritten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts, im 17. aber erfuhren sie eine gründliche Restauration, wie folgende Inschrift an dem jüngsten Gericht meldet: »Has picturas anno 1652 renovarunt Georgius et Andreas Hettinger filius illius - anno 1687 iterum idem Andreas et Joannes Georgius filius eius pictores Suazenses.« Ferner weisen auf diese Restaurationen noch mehrere Inschriften mit Jahreszahlen. Was nun an den Gemälden noch von den Originalen herrührt, die etwa 1516—1524 ein oberdeutscher Künstler ausführte¹⁾, der in Italien eingehende Studien gemacht hatte, was hingegen auf Rechnung der Restaurationen der gleichfalls mit der italienischen Kunst sehr vertrauten Familie Hettinger zu setzen ist, zeigt sich klar, wenn wir die stilistischen Unterschiede des frühen 16. und des späteren 17. Jahrhunderts sorgfältig beobachten, wobei die erwähnten Gemälde des 17. Jahrhunderts am Eingang, die offenbar gleichfalls Arbeiten der Hettinger sind, manchen Wink geben.

Das Resultat ist, dass jene im ganzen geschickten Restaurationen sehr weit gingen, ja den heutigen Charakter der meisten Wandgemälde wesentlich bestimmen. Bei vielen ist nur mehr die Zeichnung, damit Komposition und Formgebung aus dem 16. Jahrhundert erhalten, nicht selten aber erhielten durch die Restauration sogar Hauptfiguren einen ganz anderen Charakter, wie auf dem jüngsten Gericht Christus, Maria und Johannes. Die unterschiedliche Stärke der Restauration verlockte

¹⁾ Wenn ich hier und im folgenden stets von einem Künstler spreche, so schliesse ich damit natürlich keineswegs den Gedanken an Gehilfen und Mitarbeiter oder Fortsetzer des Werkes aus, ich meine damit nur, dass das Ganze entschieden unter einheitlicher Leitung entstand.

auch dazu, die Bilder verschiedenen Künstlern zuzuteilen, namentlich die besonders stark restaurierten Gemälde des Nordganges einem anderen Maler zuzuschreiben.

Die Wandgemälde stellen dar die Geschichte Christi vom letzten Abendmahl bis zu seiner Wiederkehr im jüngsten Gericht. Die Folge beginnt zur Rechten des Einganges, also am Nordende des Westganges mit dem Abendmahl, dem an dieser Wand noch folgen: der Ölberg, die Gefangennahme Christi, Christus vor dem hohen Priester und die Verspottung Christi.

Die Bilder dieser Wand sind ausserordentlich stark beschädigt, sie sind fast durchweg bis auf die sehr energische Vorzeichnung herabgefallen, ja teilweise ist auch diese ausgelöscht. In den Teilen, in denen sich die Malerei noch erhalten, sieht man deutlich, dass sich die Restauration des 17. Jahrhunderts auch auf diese Gemälde erstreckte, wie ihr z. B. der Christus beim Abendmahl in der Hauptsache zugehört.

Die Zeichnung, die eine gewandte Hand erkennen lässt, trägt oberdeutschen Charakter und wie bei Künstlern dieser Gruppe nicht selten, lag in ihr wohl mehr als im Malen die Stärke des Meisters, worauf schon der Umstand hinweist, dass wiederholt auch die Modellierung der Figuren mit energischen Strichen vorgezeichnet wird. Wie der Charakter der Zeichnung, die Typen der Figuren echt deutsch sind, so behält der Maler auch die in Deutschland übliche Vorstellung gewisser Hauptbilder bei, wie bei dem Abendmahl die unbeholfene Komposition um den viereckigen Tisch. Ein Gleiches beobachten wir aber bis zum Schluss des Cyklus, wo wir z. B. bei der Himmelfahrt Christi von 1521 noch die altertümliche Darstellung, wie ja auch in Dürers kleiner Passion, sehen, dass von Christus nur noch die Füße und der untere Teil der Beine oben in dem Bild sichtbar sind, in welchem sich Maria und die Apostel um den Bergkegel versammeln, in den Christi Fussspuren eingedrückt sind.

Der Einfluss der italienischen Kunst aber, mit der jener Maler des 16. Jahrhunderts sehr vertraut war und zwar wohl ebenso mit der venezianischen, wie mit der florentinischen, spricht sich in etwas grösserer, einheitlicherer Anlage der Komposition aus, manchmal auch im einzelnen in den Figuren. In diesem Punkte darf jedoch nicht übersehen werden, dass hier gar manches, was an italienische Kunst erinnert, erst im 17. Jahrhundert hereinkam. Am deutlichsten aber zeigt sich bei dem Maler des 16. Jahrhunderts das Studium italienischer Kunst in der Architektur und Landschaft, auch bei den Strassenperspektiven, denen man wiederholt ansieht, dass er neben den italienischen Fresken auch die Städtebilder dieses Landes studierte und sich einprägte.

Echt deutschen Charakter trägt dagegen die ornamentale Malerei des Kreuzganges, welche die einzelnen Bilder trennt, die Schildbogen verziert und die Gewölbkappen. Das Ornament im ganzen

Kreuzgang wiederholt — namentlich an den Wänden — mit verhältnismässig geringen, leicht zu erklärenden Änderungen dieselben Motive, wodurch eine einheitliche und verhältnismässig rasche Ausführung des ganzen Cyklus wahrscheinlich wird.

Die am Gewölbe mit weiser Sparsamkeit angewendeten Ornamente sind geschickt aus den Ecken der Gewölbfelder heraus komponiert. Sie zeigen in phantasievollem Wechsel Blumen, Früchte, Vögel, Engelsköpfe u. s. w. In solch dekorativer Malerei hatte die spätgotische Kunst Tirols schon im 15. Jahrhundert vielfach geschickte Arbeiten geleistet und auch im 16. Jahrhundert lieferte sie manches treffliche Werk der Art, wie z. B. etwas später als diese Malereien jene an den Gewölben von St. Nikolaus in Kaltern (1536).

Der zweite, also der südliche Teil des Kreuzganges, dessen erstes Bild 1519 datiert ist, bringt die Passionsszenen: der Geisselung, Dornenkrönung, der Schaustellung Christi, Christus vor Pilatus, die Kreuztragung und Christus, der auf dem Kreuz sitzend verhöhnt wird, während seitwärts die Gruppe der klagenden Frauen steht. Neben dem Bild der Dornenkrönung führt eine Thür ins Kloster, neben und über der St. Franziskus und dessen Stigmatisation gemalt wurde.

Die Bilder dieser Wand sind gleichfalls sehr beschädigt, und die malerische Ausführung gehört auch hier wesentlich der Erneuerung des 17. Jahrhunderts an, auf die auch eine Inschrift von 1652 hinweist und für die gleich auf der Geisselung Johannes und Maria recht bezeichnend sind.

Charakteristisch ist für unseren Künstler, dass er bei den Passions-szenen, wie später bei den Bildern der Apostelgeschichte, stets bestrebt ist, den einmal angenommenen Typus einer Figur durch sämtliche Bilder festzuhalten, wie auch die Soldaten stets mit denselben Emblemen ausrücken, mit den Fahnen, auf denen der Skorpion oder die drei Hüte sich zeigen, die sich, nebenbei bemerkt, schon seit dem Beginn des 15. Jahrhunderts bei den verschiedensten Passionsdarstellungen finden.

Die grossen, dramatischen Stoffe wirklich tief zu erfassen, original zu erfinden und zu empfinden vermag der Meister dieser Gemälde nicht. Seine Charakteristik ist schwach und äusserlich, was er häufig durch derb charakteristische Züge zu verbergen sucht. So sind seine Kriegsleute eine Versammlung aller möglicher fremdartiger Köpfe slavischen und mongolischen Gepräges, auch ergeht er sich mit sichtbarer Freude in orientalischen Trachten, wozu ihn wohl die Venezianer, besonders etwa die Bellini oder Carpaccio anregten.

An dem Ornament zwischen der Kreuztragung und der Verhöhnung Christi hat der Maler seinen Namen durch das Monogramm F. W. S. angedeutet, das befriedigend zu lösen, leider noch nicht gelungen ist¹⁾

1) Die Versuche, die Person des Malers oder der Maler der Kreuzgangsbilder festzustellen, kamen bisjetzt über Vermutungen nicht hinaus. Die wichtigste Nachricht brachte Graf von Enzenberg in einem Aufsatz, den ich leider nicht aufgefunden (Kunstblatt 1847 nach Sighart, nach Nagler 1843), dem Nagler im Künstlerlexi-

Eine Inschrift am Rahmen des letzten Bildes weist auf den hier im Boden liegenden Grabstein des 1512 gestorbenen Jerg Schott. Tinkhauser¹⁾ meint, dass dieser Mann, dessen Monogramm beweise, dass er einer Künstlerzunft angehörte, mit dem Kloster jedenfalls in nächster Verbindung gestanden haben müsse. Das ist auch wahrscheinlich, ebenso dass er wohl eine besondere Bedeutung für das Kloster hatte; aber Tinkhausers weitere Vermutungen, dass er entweder den Bau geleitet oder wesentlichen Anteil an den Gemälden gehabt habe, lassen sich zunächst nicht begründen, letzteres ist sogar, da der Mann schon 1512 starb, wohl nicht möglich.

Der östliche Gang bringt die Bilder der Kreuzigung, Kreuzabnahme, der Bestattung Christi, der Höllenfahrt und der Auferstehung, sowie an der Thüre zwischen den ersten Gemälden wieder Visionen des heiligen Franziskus. Auf Restaurationsarbeiten in den Jahren 1652, 1687 und 1688 wird hier wiederholt durch Inschriften hingewiesen, was um so begründeter, als ihnen beispielsweise an der Bestattung Christi fast die ganze Malerei angehört. Auf diesem Bilde findet sich übrigens ausserdem noch die Jahreszahl 1580, die wohl ebenfalls von einer Renovation herrührt.

Von den Bildern des nördlichen Ganges trägt jedes, mit Ausnahme des jüngsten Gerichtes, im Ornament des Schildbogens die Jahreszahl 1521, sie sind besser erhalten, gehören aber infolge der gründlichen Restauration zum weitaus grössten Teil erst dem 17. Jahrhundert an. Man betrachte hierfür etwa das Pfingstfest, bei dem aus dem 16. Jahrhundert nur noch Architektur und Landschaft und gewisse allgemeine Grundzüge der Figuren stammen, während sonst fast alles im 17. Jahrhundert verändert wurde, das dies Bild wahrscheinlich in einem ähnlich trostlosen Zustand übernahm, wie ihn heute manche Gemälde des westlichen Ganges zeigen²⁾.

kon, Sighart: Geschichte der bildenden Künste im Königreich Bayern, S. 630, und F. Falck: Die Druckkunst im Dienste der Kirche 1879, folgten. Hiernach wären die Maler des Kreuzganges der oben angeführte Baumeister Kaspar Rosenthaler sowie seine Brüder Johann und Jakob, sämtlich aus Nürnberg stammend, es wird auch noch eine jetzt nicht mehr vorhandene Inschrift erwähnt, die diese drei als Maler des Kreuzganges nannte. Kaspar Rosenthaler ist wohl auch der Zeichner der einfachen, aber ganz tüchtigen Holzschnitte im Leben des heiligen Franziskus, das er in Nürnberg durch H. Hölzel drucken liess und das mit der Bemerkung erschien »In Verlegung des erbern Kaspar Rosenthaler yetzundt wohnhaft zu Schwaz am 7. Aprilis 1512.« Da die Gemälde des Kreuzganges, ebenso wie der Bau der Franziskanerkirche, echt tirolischen und durchaus keinen Nürnberger Charakter tragen, müsste der Künstler eben früh nach Tirol gekommen sein und sich ganz den Charakter dortiger Kunst angeeignet haben. Wahrscheinlich ist ja auch, dass Pater Gulielmus de Suezia hier malte, an diesen Namen aber Konjekturen über schwäbischen Einfluss u. s. w. anzuknüpfen, scheint mir unstatthaft. Siehe ferner: Schöpf: Die Wandmalereien im Kreuzgang zu Schwaz und deren Urheber, Central-Commission 1863 und Central-Commission 1874, S. 219.

1) A. a. O. II. S. 585.

2) Robert Vischer, Studien, S. 462 schreibt diese Bilder mit voller Sicherheit B. Strigel und einem Gehilfen zu, mit denen sie sicher nichts zu thun haben, den grossen Anteil des 17. Jahrhunderts an den Bildern übersieht er ganz.

Die Wandgemälde des Kreuzganges in Schwaz, die nach einheitlicher Idee ausgeführt, nach den vorhandenen Jahreszahlen etwa 1516 bis 1524 gemalt wurden, sind die Arbeit eines oberdeutschen, innig mit der Tiroler Kunst zusammenhängenden Malers, der Italien gesehen und seine Kunst gründlich studierte. Wie das in der deutschen Kunst jener Zeit begründet ist, vermochte er jedoch der italienischen nur in Äusserlichkeiten, nicht aber konsequent, im Stil zu folgen. Deshalb wahrt er auch so charakteristisch die deutsche Eigenart, ja sogar mehrfach in altertümlich befangener Weise. In diesem Maler sehe ich einen tüchtigen, in manchen Einzelzügen auch ganz originellen, durchaus aber keinen tiefen oder gar hervorragenden Künstler.

Ein besonderes Interesse besitzt der Schwazer Kreuzgang aber dadurch, dass er ganz durch Wandgemälde geschmückt ist und dadurch im Verein mit den Ornamentmalereien an den Gewölben sich zum einheitlichen Kunstwerk gestaltet, was sich so zu der Zeit in deutschen Landen nicht leicht wiederfindet und hier offenbar durch die Kenntnis der Südtiroler, vor allem aber auch der italienischen Wandmalerei angeregt wurde.



18. St. Vitus.
(In der Michaelskapelle zu Schwaz.)

Ehe wir Schwaz verlassen, müssen wir noch hinauf zu dem alten Turm der Burg Freundsberg, von der man einen so prächtigen Blick auf Schwaz und das Innthal hat. Burg Freundsberg¹⁾ ist die Stamm-

1) Steub: Drei Sommer in Tirol, S. 70.

burg des alten Geschlechtes der Freunds- oder Frundsberger, die einst Dienstleute der Grafen von Andechs waren. Um 1468 kauften sie die Herrschaft Mindelheim in Schwaben, wo 1475 der bekannte Georg von Frundsberg geboren wurde, den Karl V. zum Feldobersten und zum Hauptmann der gefürsteten Grafschaft Tirol ernannte, woran uns auch noch eine Inschrift von 1528 an einem Pfeiler der Sterzinger Pfarrkirche erinnert, zu deren Bau Frundsberg beisteuerte.

Neben dem mächtigen alten Burgturm auf dem Freundsberg steht eine kleine Kirche, den Aposteln Philipp und Jakob geweiht, ein ganz originelles Kunstwerk. Weißen dieser Kapelle werden schon von 1176 und 1477 berichtet, aber das Kirchlein, das heute da oben steht, entstand erst 1634 und blieb seit jener Zeit ziemlich unverändert, nur einzelnes wurde später zugefügt, wie an den Apostelleuchtern in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts die guten Brustbilder der zwölf Apostel.

Besonders anziehend ist die Farbenwirkung der Kirche, die einfach weiss getüncht ist, sowohl an den Wänden als an der Decke mit den rein ornamentalen Stuckaturen, die in den Vertiefungen gelb getönt sind, an der Chordecke sehen wir in Medaillons die Brustbilder der vier Evangelisten. Zu diesem Weiss kontrastiert nun aber vorzüglich das Braun der Wandverkleidung, der Empore, der Bänke und der Kanzel, auch stimmen die Seitenaltäre mit nur sparsamer Bemalung und Vergoldung prächtig ein.

Die drei Altäre sind einfach, aber gut und originell im Aufbau, fein in der Ausführung, auch die Seitenfiguren sind recht tüchtig, nur die Bilder¹⁾ sind ganz unbedeutend. Besonders hübsch ist die ornamentale Verkleidung der Kirchenstühle, ein treffliches Kunstwerk aber die Kanzel, an welcher die vier Evangelisten und an deren Treppe die vier Kirchenväter angebracht sind. Die Brüstung der Westempore schmücken die Statuetten von sieben Aposteln, Christus und Maria, während diese Empore nach unten Intarsien imitierend bemalt ist. Die ganze Kirche giebt ein selten einheitliches, stimmungsvolles Bild der Kunst der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, das namentlich auch durch die feinen, geschnitzten Details und jene hübschen dekorativen Figuren fesselt.

1) Das des nördlichen Altares ist modern.



III. Kloster Volders und Stadt Hall.

Auf dem Wege nach Hall kommen wir eine kleine Stunde vor dieser Stadt an das schön am Inn gelegene Kloster Volders¹⁾.

Das Kloster ist eine Stiftung des 1571 zu Trient geborenen Hippolytus Quarinoni, der als Page am Hof des Kardinals Karl Borromäus aufwuchs. Nachdem er seine Studien vollendet und den Doktorgrad erworben hatte, wurde er Leibarzt der Erzherzoginnen Christina und Eleonora, der Töchter des Erzherzogs Karl von Steiermark, welche sich 1607 in das Kgl. Damenstift zu Hall aufnehmen liessen. Quarinoni wurde kaiserlicher Rat und Hofmedikus und lebte zu Hall, wo er das Physikat des Kgl. Stiftes und der Stadt bis zu seinem Tod (31. Mai 1654) versah.

Am 2. April 1620 wurde durch den Gubernator von Tirol Erzherzog Leopold feierlich der Grund zur Kirche gelegt, deren Bau der Stifter leitete, der selbst tapfer mit Hand anlegte, der aber die feierliche Weihe der Kirche (25. Juli 1654) nicht mehr erlebte.

Quarinoni wählte für die Kirche eine Centralanlage, indem er an den Rundbau mit flacher Kuppel ein kurzes Schiff und drei Apsiden, zur Betonung der Kreuzgestalt, anschloss. Zu dieser damals für Deutschland neuen Anlage hatten, wie Gurlitt bemerkt, offenbar Mailänder Kirchen den bauenden Hofmedikus angeregt, dessen Werk allerdings den Stempel des Dilettantismus im ganzen, wie in den schlechten, äusserst dürftigen Details deutlich genug zur Schau trägt.

Wesentlich gewann die Kirche mit dem Umbau in den sechziger Jahren des 18. Jahrhunderts, wobei sie auch durch eine auf die Kuppel gesetzte Laterne Licht und vor allem ihren schönsten Schmuck, nämlich die Gemälde Martin Knollers erhielt (Abb. 19). Von diesem ist das Hochaltarbild, das den hl. Karl Borromäus bei den Pestkranken darstellt, 1767 und das Deckenfresko 1766 bezeichnet; ein gutes älteres Altarbild mit den heiligen drei Königen stammt noch von der ersten Ausstattung der Kirche und wurde von dem Münchener Hofmaler Wilhelm Schöpfer 1633 gemalt²⁾.

Knoller, der seit 1755 in Italien weilte³⁾, wo er in letzter Zeit viel

1) Tinkhauser a. a. O. II. S. 670. Gurlitt: Geschichte des Barockstiles und Rokoko in Deutschland. Stuttgart 1889, S. 157.

2) Tinkhauser II. 674, siehe auch Lipowsky: Bayerisches Künstlerlexikon II. 262.

3) Wurzbach: Biographisches Lexikon.

mit Mengs und Winkelmann verkehrt hatte, wurde 1764 für diese Fresken nach Volders berufen. Er stand also, da er hier zu malen begann, unter dem frischesten Eindruck der neuen, classicistischen Richtung. Trotzdem charakterisiert sich sein Deckengemälde hier aber doch als ein Werk des späten Rokoko und zeigt deutlich, wie falsch es ist, dass Knoller häufig schlechtweg zu den Classicisten gerechnet wird.

Knoller nimmt ja manches von den Classicisten an, was man in Volders, wo er direkt aus ihrer Gesellschaft kommt, besonders deutlich sieht. Er verschliesst sich eben nicht gegen ihre Fortschritte und ist nicht blind gegen manche Ausschreitungen des späten Rokoko. Aber mit seiner ganzen künstlerischen Anschauung, mit seinen eigenen Vorzügen steckt er viel zu sehr im Rokoko, das damals in Süddeutschland noch so fröhlich blühte, als dass er konsequent in den streng programm-mässigen Classicismus des Mengs hätte einlenken können.

Mengs' durch die schulmässig gelehrte Richtung des norddeutschen Classicismus bedingter Art, die in dem 1761 vollendeten Parnass der Villa Albani in so bewussten, scharfen Gegensatz zum Rokoko gerade auf seinem eigenen Gebiete, dem Deckenbild, getreten war, stand Knoller trotz mancher Einflüsse im einzelnen doch innerlich fremd gegenüber. Mengs' Richtung war entschieden konsequenter, zielbewusster, ihr gehörte die nächste Zukunft. Knoller dagegen, nicht ein halber Gelehrter wie Mengs, sondern ein ganz in malerischer Anschauung lebender Künstler, der noch die Hauptvorzüge des echten Rokokomalers besitzt, ein grosses dekoratives Talent, brillante Technik, ausserordentliche Leichtigkeit des Schaffens, war kein Meister, der das Programm für eine künftige Schule ausarbeitete, sondern eine späte, aber sehr erfreuliche und durch ihre Zeit eigenartig pikant gefärbte Blume der reichen, heiteren Kunst des süddeutschen Rokoko.

Die Anlage der Fresken in Volders bleibt ganz jener in glänzenden Rokokokirchen üblichen treu; ebenso wie das Ornament den Rokoko-Charakter wahrt, nur wird es zuweilen in dem Streben nach Vereinfachung etwas flau und nüchtern, welcher Zug auch dem Ganzen ein wenig anhaftet, während er späteren Werken Knollers meist fremd ist.

In den vier Kreuzarmen sind Ereignisse aus dem Leben des Titularheiligen der Kirche, des Karl Borromäus dargestellt. Sie bilden gewissermassen die Einleitung zu den Gemälden im Kuppelraum. Diese zeigen in den vier Halbkuppeln, welche die Hauptkuppel tragen, Genien mit den Attributen geistlicher Würde. In den Zwickeln neben den Halbkuppeln sind durch Rokokostuckrahmen eingefasste, braun in braun gemalte legendarische Szenen. All dies bereitet vor auf den grossen Haupteffekt, auf das stattliche Kuppelgemälde mit der Versammlung der himmlischen Heerscharen und der Aufnahme des hl. Karl Borromäus in dieselben.

Die Idee dieses Glorienbildes, das sich um den in hellstem Lichte strahlenden Mittelpunkt: Gott Vater, der in die Kuppel der Laterne

gemalt ist, gruppiert, ist ja dem Rokoko sehr geläufig, ebenso wie die lichte, heitere Feststimmung, auf die das Ganze angelegt ist.

Dagegen steht in einem gewissen Widerspruch zum Rokoko das Streben nach schöner, einfacher, edler Form, das hier, was leicht begreiflich, mehr als sonst bei Knoller, offenbar unter dem Einfluss des Mengs, manchen Gestalten einen etwas akademischen [Anstrich giebt. Am meisten macht sich das in der Gruppe geltend, die den auf Wolken



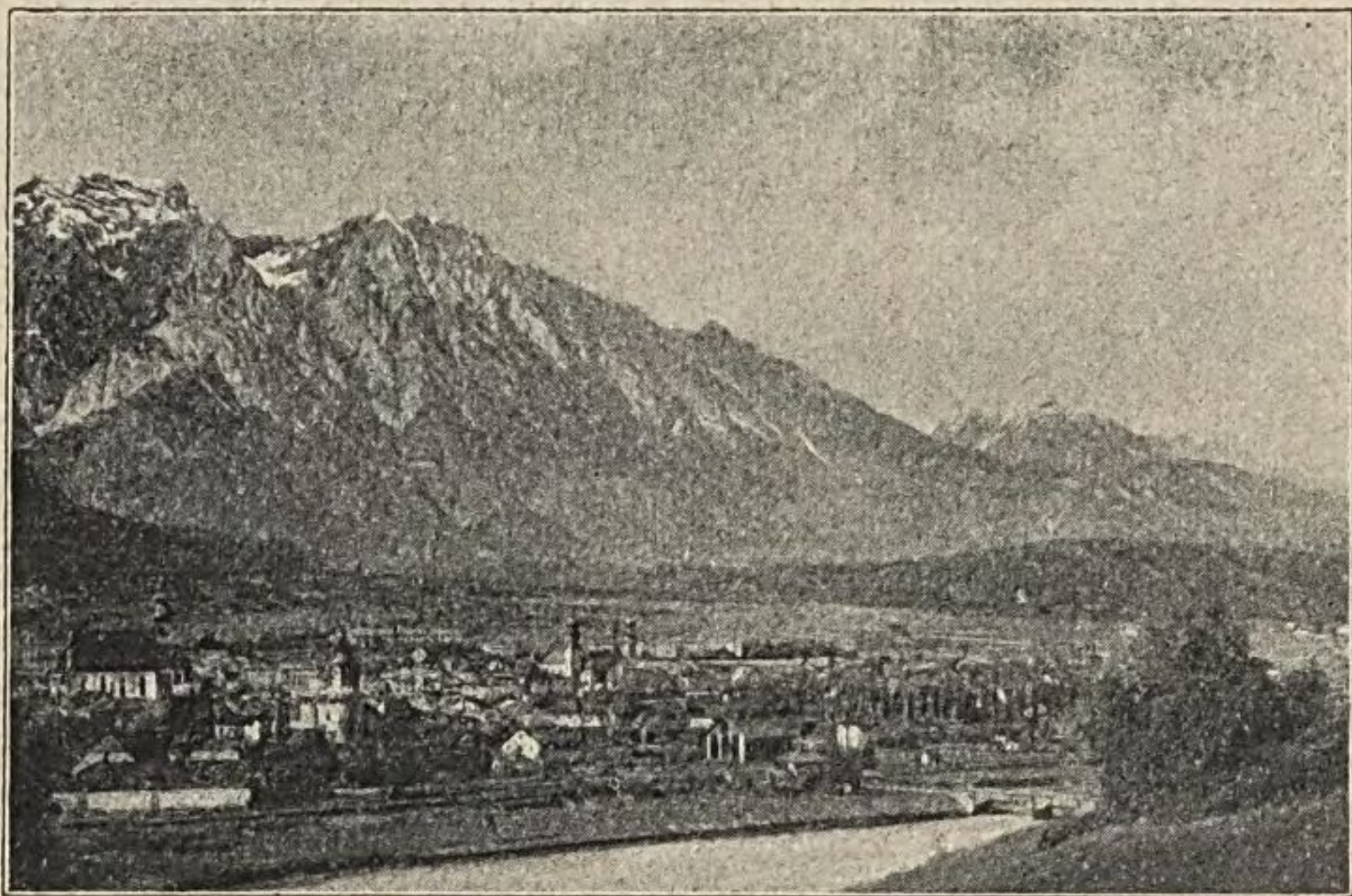
19. Knollers Deckenbild in der Kirche zu Volders.

von Engeln emporgetragenen Borromäus im Himmel begrüsst und in der hierfür besonders charakteristisch sind der Genius »Humanitas« oder die Gestalten von Glaube, Liebe, Hoffnung u. s. w., jedoch auch manche andere Figur, wie der etwas süßliche heilige Sebastian.

Dem Manierismus, der ja häufig dem späten Rokoko anhaftet, zu entgehen, versuchen verschiedene Künstler gar verschieden. Gewiss besitzen diese Bestrebungen ein volles Recht, wenn sie auch zunächst,

wie namentlich in dieser Verbindung wie hier, zu mannigfachen Widersprüchen führen, die dem Eindruck des Ganzen durchaus nicht günstig sind. Gerade diese einzelnen reflektiert schönen und dadurch kühlen Gestalten stören den flotten, hinreissenden Jubel, den die Rokokomaler oft so unvergleichlich erreichen, denen trotz mancher Fehler im einzelnen, im ganzen oft eine so brillante Wirkung gelingt, eben weil ihnen diese alles giebt, dadurch das stilistische Princip bildet, das das Ganze zusammenhält.

In der Wirkung des Ganzen aber treten diese classicistischen Züge zurück, denn anderes ist so echtes Rokoko, wie die Gruppe der Teufel, die Michael aus dem Himmel stösst, oder die jubelnden Genien, auch manche der begeisterten Männer. Da zeigt sich Knoller durchweg als ein Künstler, der die Effekte des Rokoko vollkommen beherrscht, ganz in dieser Phantasie lebt und dichtet und daher aus ihr ein äusserst wirkungsvolles, ja glänzendes Kunstwerk schafft, wenn sich in dasselbe auch einige Züge der neuen Richtung etwas störend einschleichen, die er weiterhin, wie etwa in seinem grossen Deckenbild in Ettal (1769), besser verarbeitet.



20. Stadt Hall.

Das Städtchen Hall bietet, besonders wenn man sich von Süden über die Innbrücke nähert, ein hübsches und charakteristisches Bild (Abb. 20). Die Stadt liegt originell teils in der Thalsole, teils auf der Anhöhe; von der alten Befestigung sind noch ziemliche Reste vorhanden und der stattliche Münzerturm in der unteren Stadt,

in der oberen aber die drei Kirchtürme mit ihren eleganten Abschlüssen aus dem 17. Jahrhundert weisen auf Hauptkunstwerke der Stadt und berichten manches aus ihrer Geschichte.

An der Südwestecke der Stadt, neben dem Münzerturm befinden sich die grossen Salinenanlagen, die an die Haupterwerbsquelle von Hall erinnern, das die Salzgruben schon seit dem frühen Mittelalter ausnützte, die in der Mitte des 15. Jahrhunderts bis zu 800 Arbeiter beschäftigt haben sollen und wegen deren Hall, als es am 3. Juli 1303

städtische Rechte durch Graf Otto von Tirol erhielt, in das Wappen eine gefüllte Salzkufe mit goldenen Reifen in rotem Feld bekam, das Kaiser Maximilian 1501 um zwei goldene Löwen vermehrte.

Beim Münzerturm aber denken wir daran, dass um Mitte des 15. Jahrhunderts in Hall eine Münze errichtet wurde, mit der nach 1474 auch jene von Meran vereinigt worden ist und für welche die Schwazer Silbergruben das Metall lieferten.

Der in seinen Anfängen wohl auf die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts zurückgehende Münzerturm¹⁾ hängt mit einer spätgotischen Hofanlage gleicher Zeit zusammen, durch deren Thor uns der Weg vom Inn nach der Stadt führt. Über diesem Thor sehen wir ein elegant gearbeitetes Steinrelief, die Wappen von Tirol und Österreich mit drei originellen Wappenhaltern und der Inschrift: »Erzherzog Sigmund zu Östreich Graf zu Tirol 1489.« Es ist ein gar feines Denkmal der spätgotischen dekorativen Tiroler Steinmetzarbeiten.

Die zweite Hälfte des 15. und die erste des 16. Jahrhunderts bildeten auch für Hall eine Zeit frischen Aufschwungs, ihr gehören die stattliche Pfarrkirche und das Rathaus an. Aber auch im 17. Jahrhundert wurde in Hall viel gebaut, worauf schon die drei Kirchtürme aus jener Periode aufmerksam machen. Für die Pfarrkirche allerdings hing der Neubau des Turmes im 17. Jahrhundert mit einem traurigen Ereignis zusammen, nämlich mit dem grossen Erdbeben am 17. Juli 1670, bei welchem der alte Pfarrturm einstürzte.

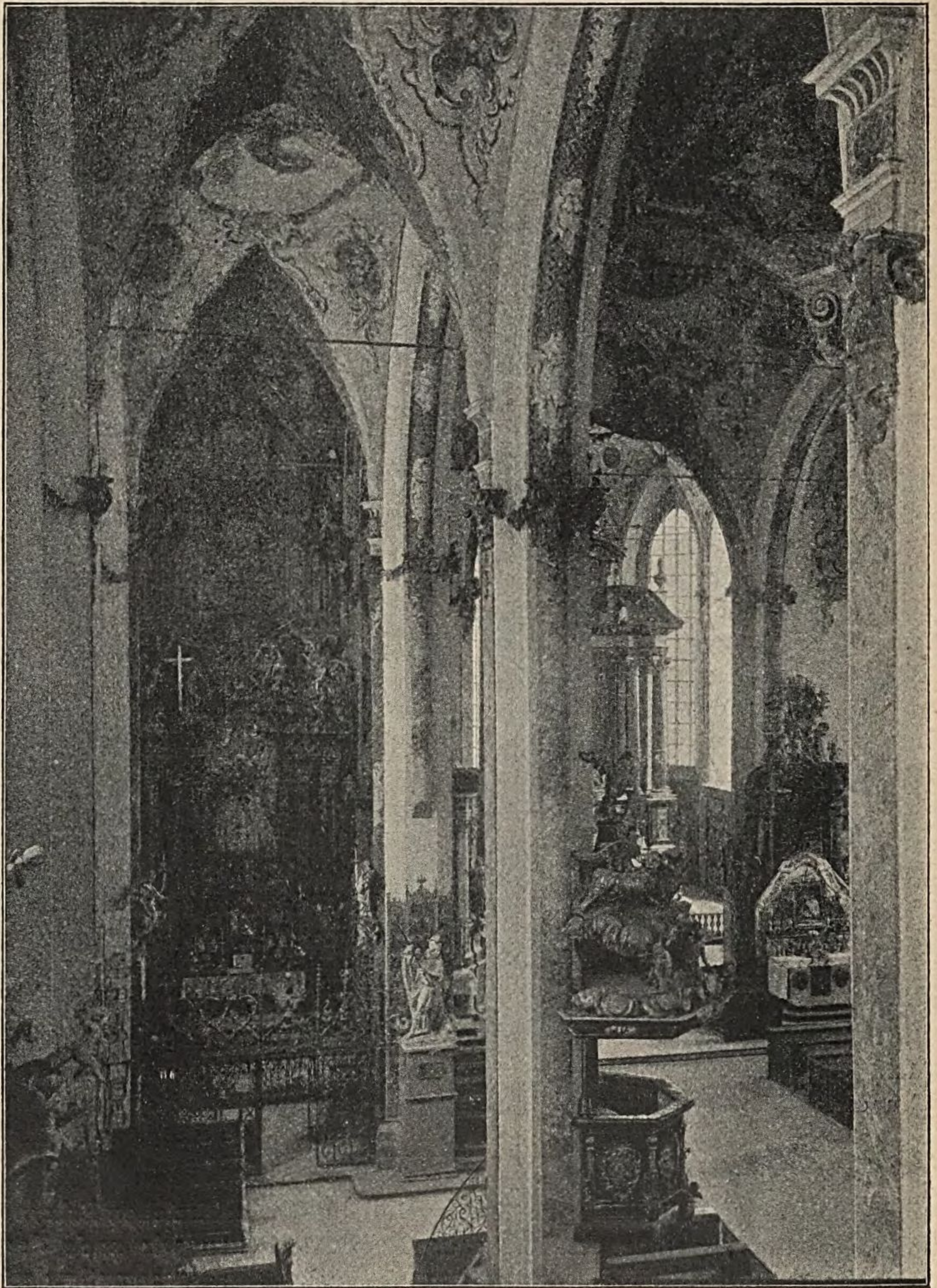
Von den beiden andern Türmen gehört der einfachere zu der Allerheiligenkirche, zu welcher der Grundstein am 28. April 1608 gelegt und die 1610 vollendet wurde. Die gesamte Ausstattung der Kirche hat sich aus jener Zeit erhalten, ist aber ohne besonderes Interesse, abgesehen von dem hübschen schmiedeeisernen Gitter von 1610, das den Vorraum und die Seitenkapellen der Kirche abschliesst.

Besonders originell und fein aber ist der Turm der zweiten, nämlich der Jesuitenkirche von 1692, die jetzt profaniert als Landsturmzeughaus dient²⁾. In dem stattlichen Gebäudekomplex, zu dem auch diese beiden Kirchen gehören, befand sich einst das Königliche Damenstift, das Magdalena Erzherzogin von Österreich und ihre Schwestern Margaretha und Helena gestiftet und zu dem am 12. März 1566 der Grundstein durch Erzherzog Ferdinand gelegt wurde.

Durch die gemütlichen schmalen Strassen mit den zahlreichen Erkern, mit den hohen, gerade abschliessenden Häusern gehen wir nach der Pfarrkirche, zu der sich aus der unteren Stadt eine Strasse anmutig den Berg heraufschlängelt, während sonst die obere und untere Stadt sehr

1) Abbildung Central-Commission 1874.

2) Näheres über dieselbe bei Gurlitt a. a. O. S. 18.



21. In der Pfarrkirche zu Hall.

originell durch Stiegen, teils in engen Gässchen, teils in den Häuser verbunden werden.

Mit dem Bau der Pfarrkirche soll 1352 begonnen worden sein¹⁾, irgend etwas Charakteristisches hat sich aus jener Zeit aber nicht erhalten, sondern wie sie heute steht, wurde die Kirche wohl in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts gebaut (Abb. 21). Von der Zeit dieses Baues berichten die vier Schlusssteine des gotischen Gewölbes, die jetzt je zwei aussen an der Süd- und Nordseite der Kirche eingemauert sind und von welch letzteren der eine mit dem Symbol des Evangelisten Matthäus die Jahreszahl 1434 trägt.

Die Pfarrkirche²⁾ in Hall ist wiederum eine Hallenkirche und zwar trennen die Schiffe je drei hochaufstrebende Pfeiler, durch deren weite Stellung der Raum sehr frei und licht wirkt, zur Sicherung des Gewölbes sind die Pfeiler durch Eisenstangen verbunden. Im Westen besitzt die Kirche ähnlich jenen zu Schwaz und in St. Leonhard eine stattliche Empore aus rotem Marmor mit hübschem Masswerk an der Brüstung. Die Seitenschiffe schliessen gerade, vor dem Mittelschiff aber liegt der Chor, der aus der Axe des Schiffes stark nach Süden geneigt ist.

Von gotischen Details hat sich, abgesehen von jener Westempore und einer kleinen Empore mit einfachem spätgotischem Masswerk an der Nordseite im Chor, nichts erhalten.

Das Innere der Kirche wurde 1752 völlig umgestaltet, erhielt eine nicht bedeutende Rokokoausstattung³⁾, die üblichen Stuckverzierungen und schwerfällige Deckengemälde. Letztere wurden durch Adam Mölk ausgeführt, der im folgenden Jahre die Deckenbilder in Sterzing malte und daran erinnert, dass hier im 18. Jahrhundert neben den Tiroler, Salzburger, Augsburger und Münchener Malern auch wiederholt Wiener Künstler auftreten.

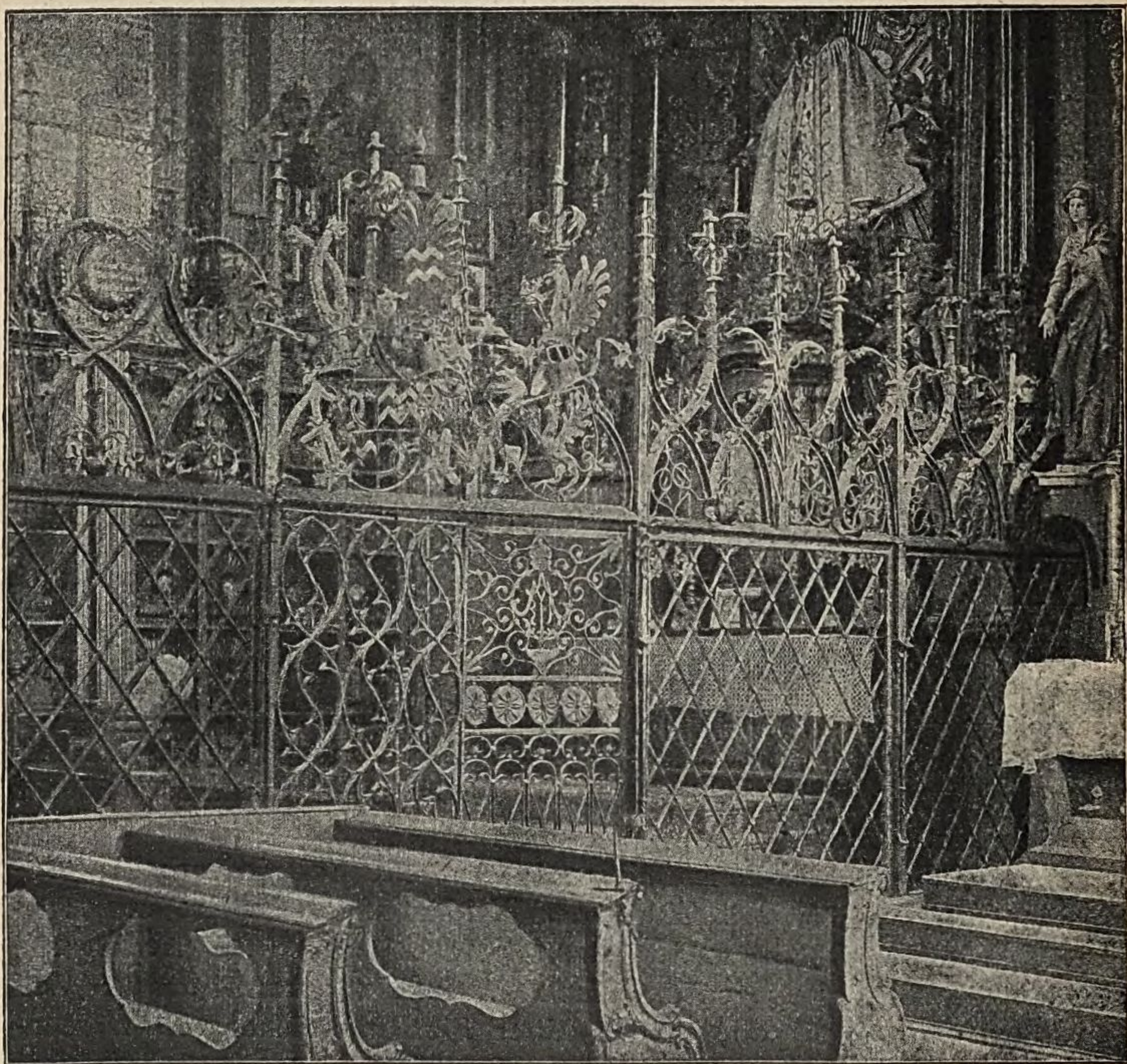
In der Kirche verdienen einige spätgotische Schmiedearbeiten Beachtung. Vor allem das Gitter der Waldauf'schen Kapelle im nördlichen Seitenschiff. Das reizende, spätgotische Gitter, das die Kapelle nach Süd und West gegen die Kirche abschliesst, stammt aus der Zeit zwischen 1495 und 1500, in der Ritter Florian Waldauf von Waldenstein die Kapelle ausstattete (Abb. 22). Das eigentliche Gitter wird durch einfaches Stabwerk oder Fischblasenmuster gebildet. Sehr reich ist aber die Bekrönung durch elegante, zum Teil gedrehte, zum Teil gerade

1) Tinkhauser a. a. O. S. 361 teilt die Inschrift am Fronbogen mit: »Honor divi Nicolai devoti cives extruxerunt Hallenses 1352, quos secuti avitae pietatis aemuli artificioso hoc penicillo exornari curarunt Hallenses posterii 1752«. Für die Datierung des Baues sind natürlich solche Inschriften des 18. Jahrhunderts, die gewöhnlich nur auf irgend einer urkundlichen Erwähnung gründen, ziemlich wertlos. Tinkhausers Ausführungen über einen Umbau im 15. Jahrhundert sind mir wenig wahrscheinlich.

2) Abbildung des Grundrisses bei Atz a. a. O. S. 253.

3) Die Altäre stammen teilweise noch aus dem 17. Jahrhundert, so der einfache, aber im Aufbau nicht üble Hochaltar von 1657.

Fialen mit Krabben, die zuweilen oben umgebogen werden, sowie mit den prächtigen Stifterwappen über den beiden Thüren. Hübsche spätgotische Gitterthüren, wahrscheinlich Arbeiten desselben Schmiedes, besitzen die beiden Thüren unter der Westempore. Besonders die nördliche derselben, die nach dem Wappen die Tänzl von Tratzberg stifteten,



22. Gitter der Waldauf'schen Kapelle.

ist mit ihren elegant verschlungenen Ranken und Ästen ein gar feines Kunstwerk.

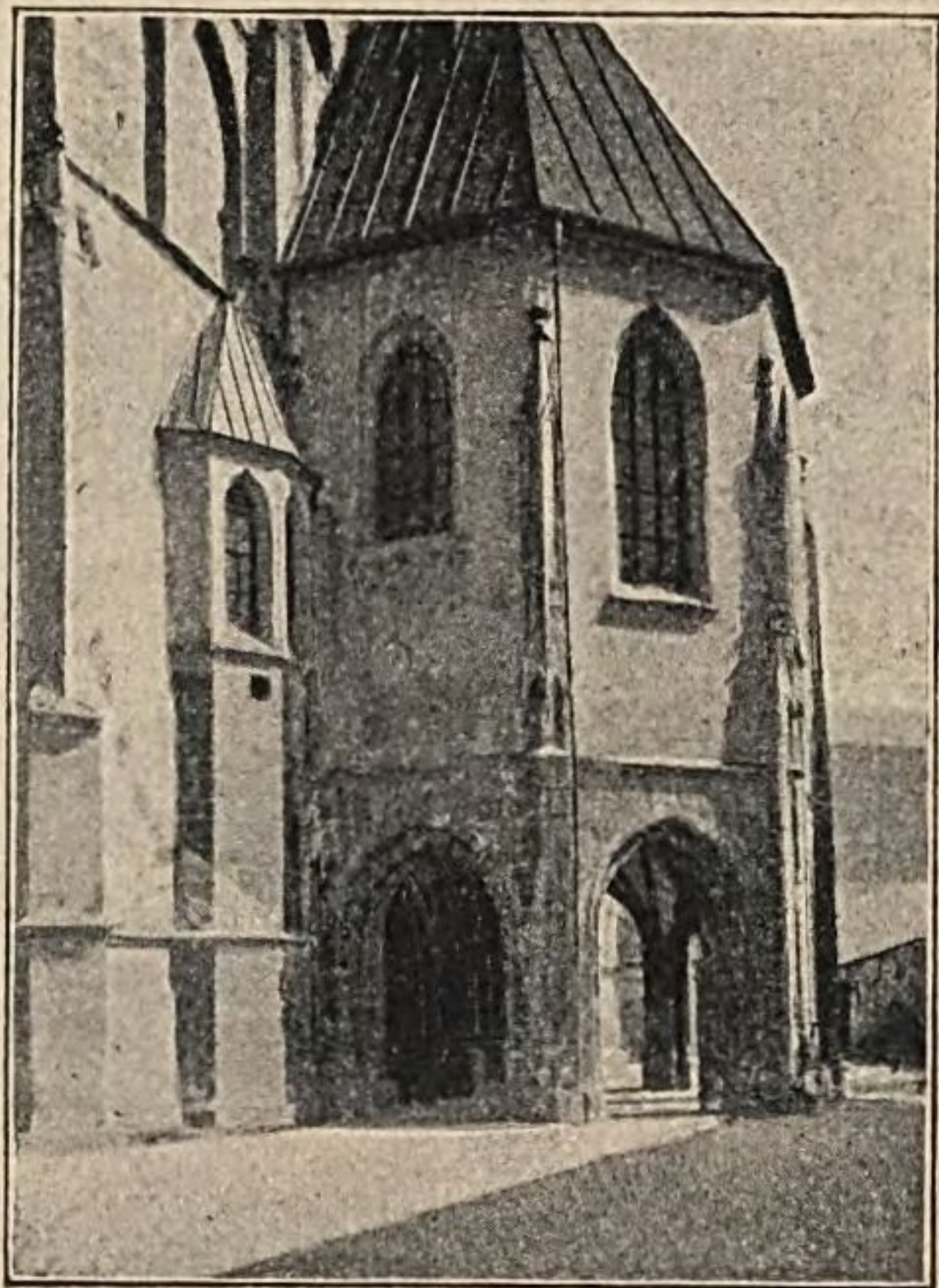
Glasgemälde aus dem Ende des 15. Jahrhunderts sind nur mehr in spärlichen, aber guten Proben erhalten. In einem Fenster des Chores: Christus am Kreuz, Maria, Johannes und zwei Engel, sowie Bruchstücke gotischer Architektur, die heiligen Nikolaus und Ruppert; ferner in einem Fenster des nördlichen Seitenschiffes die heiligen

Sigismund und Barbara und das Porträt einer Stifterin mit zwei Wappen.¹⁾

Auf der oben erwähnten Empore im Chor steht ein grosses Epitaph von 1574, beachtenswert namentlich wegen seines in Architektur und Ornament vortrefflichen Rahmens, weniger bedeutend sind dagegen die sehr beschädigten Gemälde. Das Hauptbild stellt das jüngste Gericht dar, auf den Flügeln sehen wir Auferstehung und Pfingsten, auf der Predella die Porträts der Stifterfamilie.

Originell ist die Westseite der Haller Pfarrkirche (Abb. 23). Der stattliche Giebel, den aufsteigende Zinnen krönen, wird durch Blendnischen belebt, in die einzelne Heilige gemalt waren; auch zu beiden Seiten des Portals finden sich noch Reste alter Wandgemälde, ein heiliger Nikolaus mit einer Stifterfamilie und Bruchstücke einer Grablegung.

Als diese Malereien noch in frischem Farbenglanz strahlten, muss diese Fassade durch ihren malerischen Schmuck, der, obgleich hier eigenartig verwendet, doch entschieden auf Anregung der Wandmalereien der Südtiroler Kirchen zurückzuführen ist, ganz besonders stark an die Kirchen jenseits des Brenners erinnert haben. Ja die Fragmente neben dem Portal machen es sogar höchst wahrscheinlich, dass diese Gemälde im 15. Jahrhundert durch Südtiroler Meister etwa aus der Diözesanhauptstadt Brixen ausgeführt wurden.



23. Westseite der Pfarrkirche zu Hall.

Um 1490 liess Hans Fäger dieser Westseite einen Vorbau in Gestalt eines fünfseitig geschlossenen gotischen Chores vorlegen (Abb. 23). Unten bildet derselbe die Vorhalle zum Hauptportal, die sich durch fünf Bogen nach dem Freien öffnet, über derselben befindet sich eine Kapelle, die von der Westempore aus zugänglich ist. Hans Fäger, von dem wir bereits hörten, dass er den Grund zur Franziskanerkirche in Schwaz stiftete, hatte Kaiser Maximilian wichtige Dienste geleistet, der deshalb auch 1503 hier bei seinem Begräbnisse zugegen war²⁾.

Neben Hans scheint auch Nikolaus Fäger zu dieser Vorhalle und

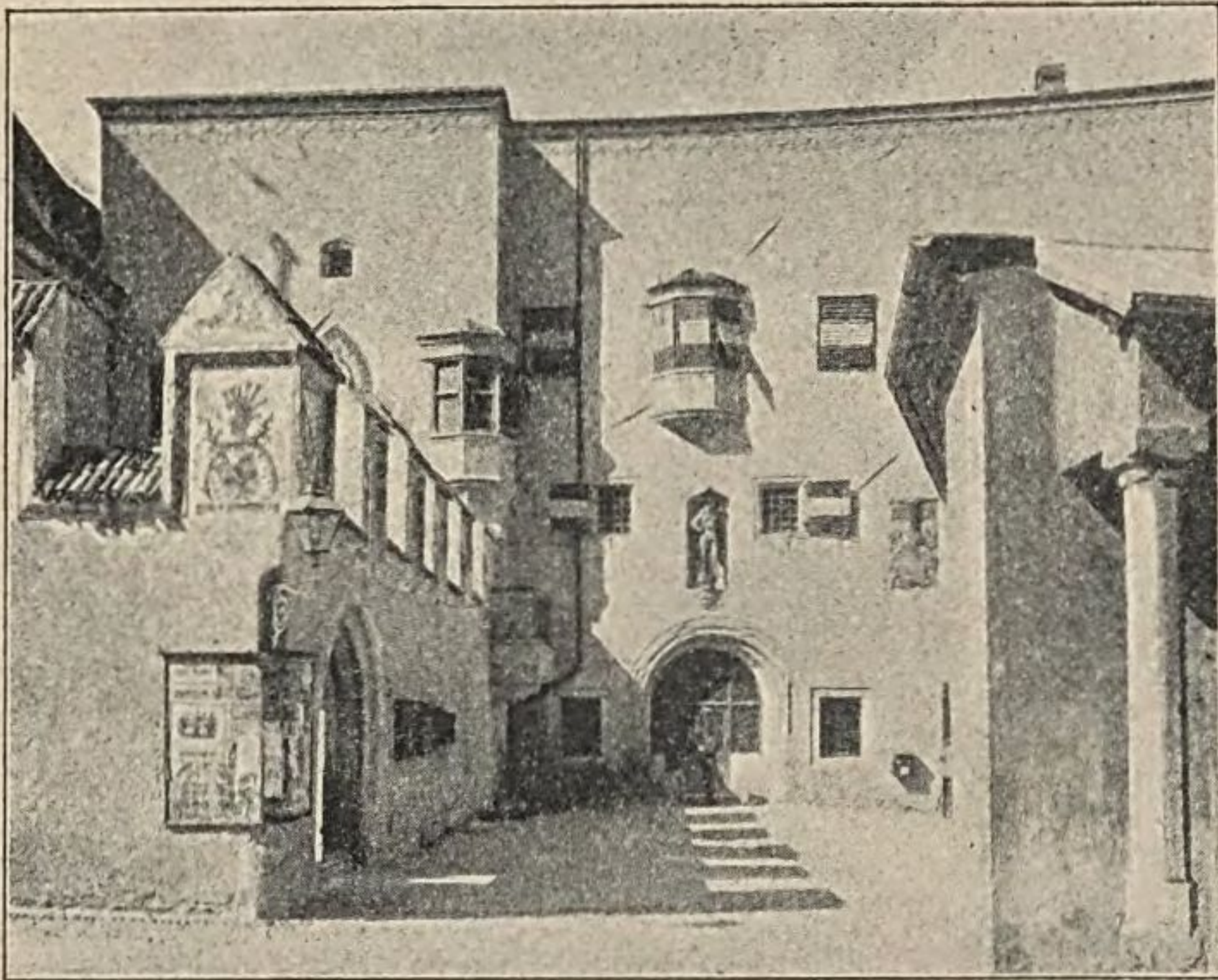
1) Der Mitte des 16. Jahrhunderts können diese Arbeiten nicht zugehören und können deshalb auch nicht Arbeiten von Sebastian Hochstetter sein, wie Atz, S. 379 will.

2) J. v. Sperger: Tirolische Bergwerksgeschichte, Wien 1765, S. 105.

Kapelle wesentlich beigesteuert zu haben, da ihn zwei Inschriften unter den Statuen Christi und Mariä, letztere mit dem Datum 1494 nennen. Diese dreiviertel lebensgrossen Statuen aus Stein stellen den Schmerzensmann und die Maria dar, letztere eine flotte, im Faltenwurf fast etwas gar zu virtuos behandelte Figur; gleichzeitig mit diesen entstand über der Kirchenthür das Brustbild des heiligen Nikolaus. Auf der Decke der Vorhalle ist das Fügersche Wappen mit der Jahreszahl 1562 angebracht. Durch zahlreiche Grabsteine des 16. und 17. Jahrhunderts, unter denen jedoch höchstens der des Sebastian Füger von 1565

erwähnenswert ist, wurde diese Vorhalle zum Mausoleum der Familie Füger.

Unter den vielen, meist in rotem Marmor ausgeführten Grabsteinen, die an der Süd- und Nordseite der Kirche und der letzterer gegenüber liegenden Mauer eingelassen sind, ist ein kleiner, einfacher Wappenstein von 1380 wohl der älteste. Hier mag auch in dem benachbarten Thaur aussen an der Nordwand der Kirche das



24. Rathaus in Hall.

Sandsteinrelief aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts erwähnt werden mit dem Porträt eines Priesters, der auf zwei Löwen steht, eine tüchtige, jedoch leider sehr beschädigte Arbeit.

Bessere Grabsteine mit Wappen sind in Hall der des Hans Füger von 1460, dann einer von 1463, sowie gleichfalls aus dem 15. Jahrhundert jener des Nikolaus Vegler. Der Grabstein des Christoph Sighem und seines Sohnes Jörg von 1478 stellt einen Ritter in voller Rüstung dar, eine zwar ganz gute Arbeit, die aber gerade in jener Zeit, wo z. B. in München und der bayerischen Inngegend so vortreffliche Werke dieser Art entstanden, doch immerhin nur als Mittelgut bezeichnet werden kann.

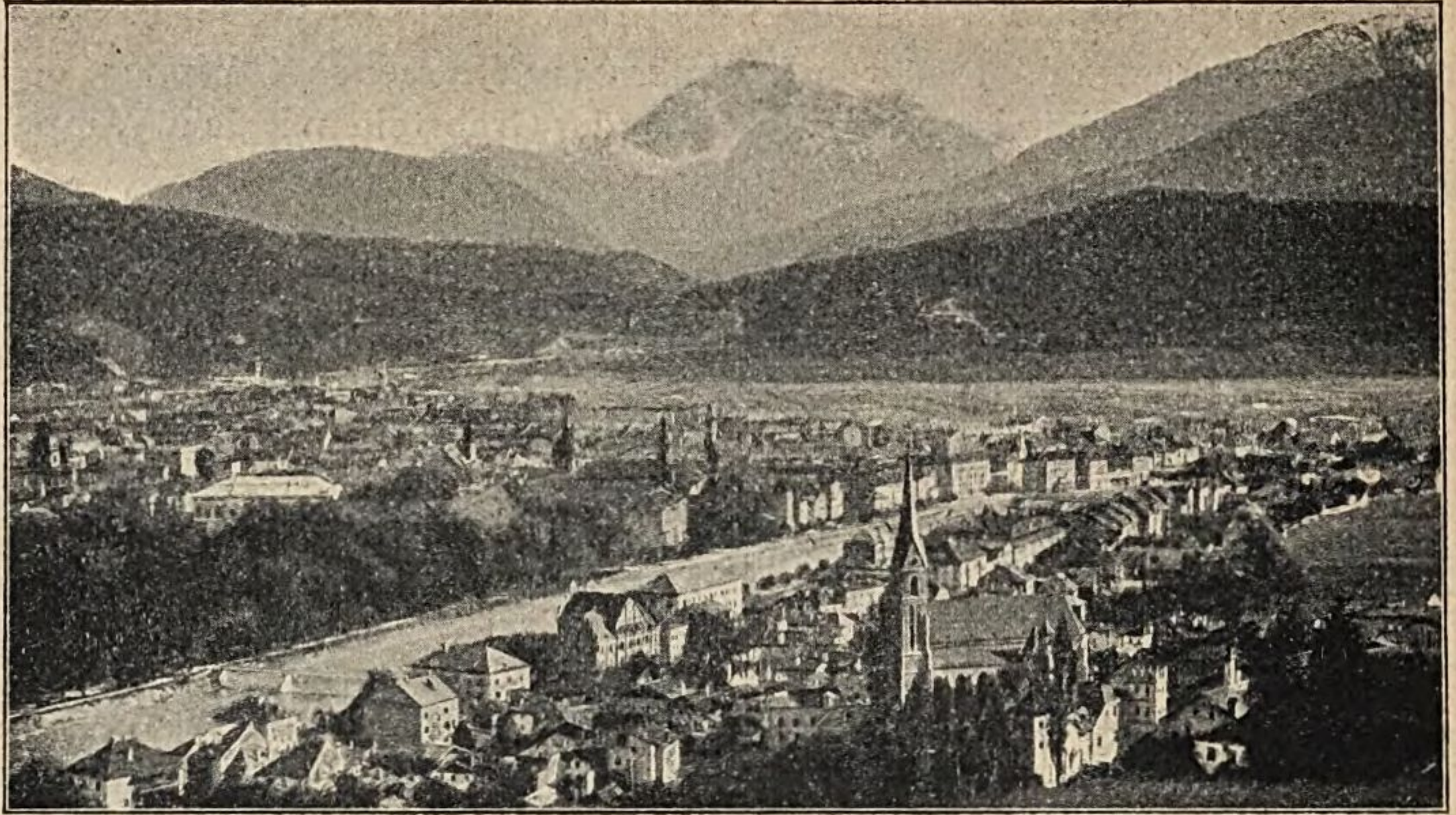
Mehrere dieser Grabsteine, die zeigen, dass sich hier auf diesem Gebiet eine ganz rege Thätigkeit entwickelte, die aber keineswegs über die allenthalben vorkommende handwerkliche Produktion hinausgeht, gehören dem Beginn des 16. Jahrhunderts an. So der des Panthaleon des Herrn Lalla Pragers Erbmarschals in Kerndten Sun, der am 3. September 1504 ein Jahr alt starb; oder jener des Münzmeisters Bernhard

Beham von 1507, mit dem von Würmern angefressenen Gerippe; eine gute dekorative Arbeit ist auch von 1562 der Grabstein mit dem Wappen des Hans von Schneeberg.

Recht ansprechend und für Deutsch-Tirol bezeichnend ist das nördlich der Pfarrkirche gelegene Rathaus (Abb. 24). Dasselbe zeigt den charakteristischen, geraden Schluss des Daches und besitzt zwei kleine Erker. Der eine derselben ist an der Ecke des vorspringenden älteren Baues, der wohl noch dem 15. Jahrhundert angehört, der andere befindet sich im zweiten Stock des anschliessenden Neubaues, der nach der Jahreszahl an dem spätgotischen Portal 1536 ausgeführt wurde. Der Zugang zum älteren Teil, an dem auch der Balkon, von dem herab die Marktgesetze verkündet wurden¹⁾, führt durch einen kleinen Hof, dessen zinnenbekrönte Mauer gemalte Wappen schmücken. Über dem Portal des Neubaues steht die 1522 datierte, etwa dreiviertel lebensgrosse Statue eines Ritters und bei der modernen Restauration wurde hier ein hübscher, spätgotischer Wappenstein eingesetzt, der Erzherzog Sigmunds Wahlspruch »An End« trägt und offenbar mit dem Stein von 1489 beim Münzerturm zusammengehörte.

1) Central-Commission, 1883 S. XCI.





IV. Innsbruck.

In Innsbruck begrüsst uns, wenn wir von Hall kommen, zuerst die Hofburg, ein stattlicher, durch Major von Walther 1766 bis 1770 ausgeführter Bau, über den man sich wegen seiner herrlichen Lage stets wieder freut, obgleich er künstlerisch nicht sehr bedeutend. Auf dem Platz vor der Hofburg liegt die Hofkirche, in der sich das Grabmal Kaiser Maximilians, das berühmteste Denkmal Innsbrucks, befindet, und nur wenige Schritte hinter der Hofburg kommen wir zu dem vielgenannten, reizenden goldenen Dache, dem Haus, in dem einst Kaiser Maximilian Hof hielt. In der Pfarrkirche St. Jakob aber ist Kranachs Mariahilf-Bild, das volkstümlichste Kunstwerk von Innsbruck, das in Tirol und Bayern an unzählige Bauernhäuser gemalt ist, eine Stiftung des Erzherzogs Ferdinand Karl. Blicken wir das Innthal hinauf, so sehen wir den steilen Abfall der Martinswand und vom Fuss der südlich gelegenen Berge sieht das Schloss Ambras herüber, das seine jetzige Gestalt vor allem dem Erzherzog Ferdinand verdankt.

Im Gegensatz zu Schwaz und Hall, wo vor allem die durch den Bergbau reichen Bürger die Kunst pflegten und dieselbe daher trotz mancher fremder Einflüsse echt tirolischen Charakter erhielt, zeigt sich Innsbruck sofort als Residenzstadt, dessen künstlerisches Leben sich deshalb auch wesentlich anders gestaltete.

Die Kunst des kaiserlichen und herzoglichen Hofes konnte leicht über Kräfte der verschiedensten Gegenden Deutschlands, ja auch anderer Länder verfügen und musste schon dadurch eine andere werden, als jene der wohlhabenden Bürger. Sie greift über die lokale Art hinaus, die uns in Schwaz und Hall so fest geschlossen entgegentritt, die aber

auch Innsbruck, trotz seiner höfischen Kunst, schon weil es sich auch einer tüchtigen Bürgerschaft erfreute, durchaus nicht verleugnet.

Deutlich zeigt den speziellen Tiroler Charakter schon die Hofkirche, nicht minder die Bürgerhäuser des 16. Jahrhunderts und die Barock- und Rokokobauten, so dass schliesslich die Stadt trotz der unbedingten Führung der höfischen Kunst mit ihren mannigfaltigen fremden Kräften doch ein echt tirolisches Gepräge erhielt.

Die alte Hauptstrasse Innsbrucks, die »Herzog-Friedrichstrasse«, in die das bewaldete Mittelgebirge und die mächtigen Felswände so majestätisch und doch auch so freundlich hereinblicken, hat die Richtung von Süd nach Nord (Abb. 26). Sie weist dadurch auf die eigenartige Bedeutung der Lage Innsbrucks an der Mündung des Wipphals und damit der Brennerstrasse in das Innthal, während andere Strassen der Richtung des Flusses folgen, der ehemals selber ein so bedeutender Handelsweg war.

Noch deutlicher betonte die Hauptstrasse Innsbrucks die Mündung der Brennerstrasse, als sie im 18. Jahrhundert durch die stattliche Maria-Theresiastrasse verlängert wurde, deren dekorativ wirksamen Abschluss im Süden die Triumphpforte bildet, die 1765 beim Einzug der Kaiserin Maria Theresia und ihres Gemahls Franz I. errichtet wurde.

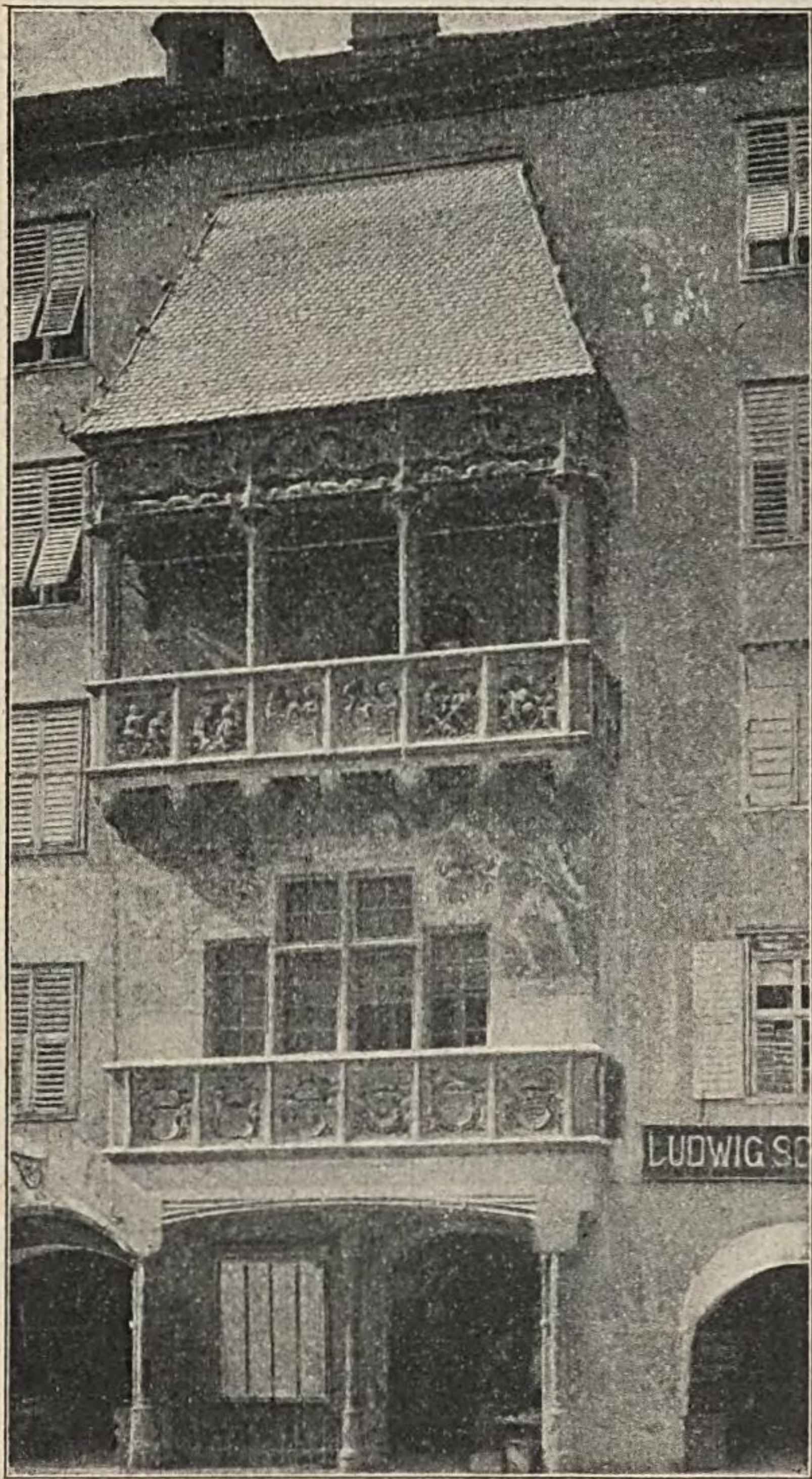
Die Herzog-Friedrichstrasse, die auf das goldene Dachel zuführt, wird auf beiden Seiten von niedrigen, gewölbten Bogengängen begleitet. Mit ihrem hohen Stadtturm und den zahlreichen alten Häusern gewährt sie ein echt deutsches Strassenbild, dem aus Italien Zurückkehrenden ein trauer Willkommgruss, dem Scheidenden noch eine Mahnung, die gemütliche deutsche Stadt in den glänzenderen Städten Italiens nicht zu vergessen.

Trotz dieses deutschen Charakters aber stossen wir in Innsbruck doch mehrfach auf italienische Einflüsse, die uns erinnern, dass wir auf der alten Strasse nach Italien ein gutes Stück nach Süden vorgerückt sind.



26. Herzog-Friedrich-Strasse
in Innsbruck.

Vor allem thun dies die Bogenhallen und die eigenartige Anlage der Häuser¹⁾, da sie sich aber auch anderwärts in Tirol vielfach und noch charakteristischer finden, so möchte ich hier nicht auf sie eingehen, sondern lieber ein gar eigenartiges Beispiel dieser Beziehungen zu Italien näher betrachten, nämlich das goldene Dachel (Abb. 27).



27. Das goldene Dachel in Innsbruck.

fürstlichen Burg zu Meran erinnert. Aber gleichwohl deuten die Wandmalerei am Äußern des Hauses, der Balkon und die offene Loggia, wozu die vier Pfeiler, welche das goldene Dachel tragen, den oberen

Das Haus wurde 1425 durch Herzog Friedrich erbaut, der um seinen Beinamen »der Herzog mit der leeren Tasche« zu widerlegen, für den Bau und die starke Vergoldung des Daches 30,000 Dukaten verwendet haben soll. Die Wandmalereien des Hauses und der feine plastische Schmuck der sechs zierlichen Wappen an der Balkon-Brüstung des ersten und der sechs Reliefs, wie der Kaiser Maximilian und seine Gemahlin den Tänzern zusehen, an jener des zweiten Stockes gehören aber erst der Zeit Maximilians an, wie schon die Jahreszahl 1500 und das Porträt des Kaisers beweisen.

Der rein gotische Stil des Ornamentes und der Reliefs dieser phantasievollen und namentlich in den Tieren, die unter dem Ornament auf dem Gesims krabbeln, so phantastischen Dekoration sagt sofort, dass wir eine rein deutsche Arbeit haben, deren zierliche Ausführung an die Wappensteine Herzog Sigmunds in Hall und in der

¹⁾ Über die Renaissancehäuser Innsbrucks, besonders über den charakteristischen Hof des Schulhauses in der Ballgasse siehe W. Lübke: Geschichte der Renaissance in Deutschland II. S. 86.

Balkon machen, bestimmt auf italienische Anregungen, die hier allerdings, wie stets in Tirol und ganz besonders in Nordtirol, den anderen Verhältnissen angepasst, sehr selbständig verarbeitet werden.

Innsbruck ist keine alte Stadt, grössere Bedeutung gewann es wohl erst, seit Erzherzog Friedrich 1420 den Hofhalt von Meran hierher verlegte, woran wieder das goldene Dachel erinnert, während uns in dessen Nähe die Porträtfigur des Riesen Nikolaus Haidl an einem Haus der Hofgasse von 1480, die für die Kunstgeschichte Tirols so wichtige, glänzende Regierungszeit des Erzherzogs Sigmund ins Gedächtnis ruft.

Aus dem 16. Jahrhundert dagegen haben sich in Innsbruck zahlreiche Kunstwerke erhalten, von denen uns beim ersten Gang durch die Stadt zunächst eine stattliche Reihe von Bürgerhäusern ins Auge fällt. Eines der bedeutendsten baute 1541 Hans Trautson Freiherr zu Matrei, Sprechenstein und Schroffenstein. Die Bogenhalle, wie die hübsche Hausthüre und die beiden Erker desselben halten noch am gotischen Stil fest, was sich an Innsbrucker Häusern wiederholt noch bis tief in die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts findet, da die Renaissance, einzelne Ausnahmen, wie die Vorhalle der Hofkirche, abgerechnet, hier weder früher noch rascher als in anderen Gegenden Deutschlands Platz greift. Nur die Wappen und das Ornament im untersten Stock der Erker zeigen am Trautson'schen Haus Renaissance-Formen.

Nahe dem Trautson'schen steht das Katzungische Haus, gleichfalls aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, mit polygonem turmartigem Erker und mit vierzehn sehr feinen Reliefs, die Turnierscenen darstellen. Ein hübsches Beispiel dieser Stilmischung ist auch ein 1532 datiertes Haus der Hofgasse, von dessen beiden Erkern der eine dreiseitig aus dem Achteck, der andere rechteckig angelegt ist, mit Renaissancewappen, spätem Masswerk und Reliefs geziert, die St. Christoph und Georg darstellen. Von weiteren Beispielen möchte ich nur noch auf ein Haus mit Erker, an dem hübsches spätgotisches Masswerk, und auf eines mit Renaissancewappen am Erker von 1541 in der Pfarrgasse hinweisen.

Aber nicht nur schöne Bürgerhäuser, sondern auch einen stattlichen Monumentalbau erhielt Innsbruck im 16. Jahrhundert und zwar durch die Hofkirche, die, ein charakteristisches Denkmal deutscher Renaissance, zugleich die specielle Eigenart der kirchlichen Baukunst Tirols deutlich zum Ausdruck bringt. Innen über dem Portal lesen wir: »Maximilianus primus fundavit, Ferdinandus primus aedificavit, Leopoldus primus exornavit.«

Die erste Angabe dieser Inschrift lässt sich höchstens insofern rechtfertigen, als die unter Ferdinand I. gebaute Hofkirche in erster Linie den Zweck hatte, einen würdigen Aufstellungsort für das Grabmal Maximilians I. zu bieten.

Der Bau begann nach längeren Vorbereitungen 1553¹⁾. Als Architekt wurde Andrea Crivelli aus Trient berufen und der Bauführer Marco della Bolla aus Camp, der die Kirche auch wölbte; aus Trient kamen ferner die Steinmetzen Hieronymus de Longhi und Anton del Bon, an Bollas Stelle trat längere Zeit Nikolaus Döring von Innsbruck. Als Berater werden zu dem Bau beigezogen die Augsburger Jörg Vetter und später Zwietzl, sowie Hans Wolf aus München, auch des Kaisers Baumeister Uschall scheint wesentlichen Einfluss auf den Bau gehabt zu haben. Am 24. Juni 1562 wird bereits Gottesdienst in der Kirche gehalten, die am 14. Februar 1563 geweiht wurde in Gegenwart Kaiser Ferdinand I., seines Sohnes Maximilian II. und seiner fünf Töchter.

Unter Leopold I., den die oben erwähnte Inschrift als dritten Hauptförderer der Kirche nennt, wurden die reichen und sehr geschmackvollen Stuckaturen ausgeführt und zwar wohl durch italienische Arbeiter²⁾.

Bei einer Kirche der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, die Italien so nah liegt, wird man eine einfache Herübernahme italienischer Kunst erwarten, um so mehr, als hier ja der Architekt und eine Reihe der ausführenden Meister aus Trient berufen wurden.

Portal und Vorbau der Hofkirche scheinen dieser Vermutung auch recht zu geben. Diese, durch Andrea Crivelli entworfen, durch Hieronymus de Longhi ausgeführt, zeigen den Stil italienischer Frührenaissance, wie wir ihn sonst an deutschen Kirchen nur höchst selten finden³⁾ und durch den wir sofort erkennen, dass wir uns hier in einem Grenzgebiet befinden, in dem die italienische Kunst einzelne Vorstöße macht, wie sie in gleicher Weise zu dieser Zeit tiefer in Deutschland nicht vorkommen.

Im Gegensatz zu dieser Vorhalle, an der wir sehen, dass wir uns dem Gebiet der Herrschaft italienischer Kunst nähern, sagt uns das Innere der Kirche (Abb. 28), dass wir uns noch voll und ganz auf deutschem Boden befinden, denn für dasselbe ist vor allem jene Mischung von Gotik und Renaissance bezeichnend, die für die deutsche Kirchenbaukunst des 16. Jahrhunderts charakteristisch ist.

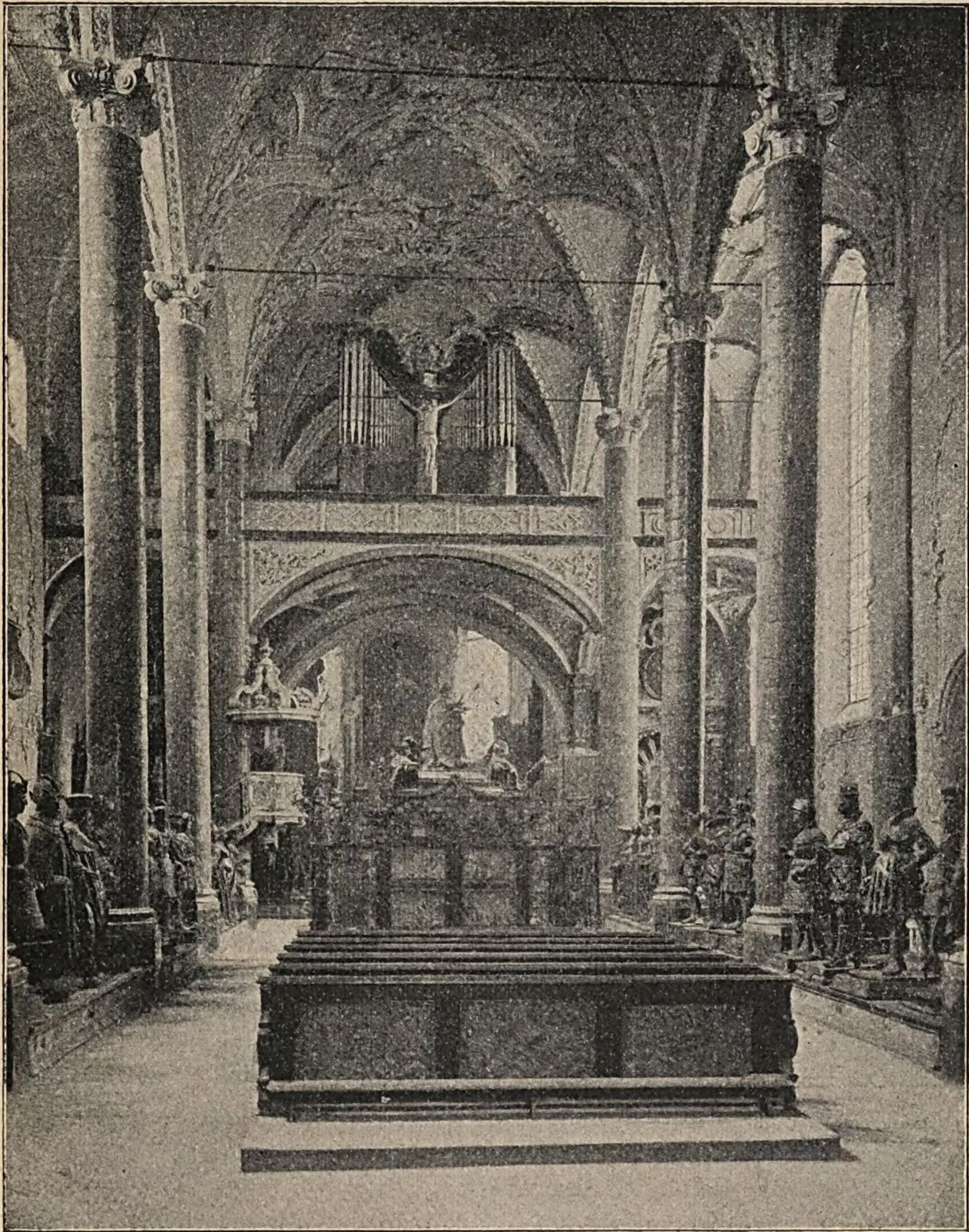
Gotisch ist an der Innsbrucker Hofkirche vor allem die Anlage als dreischiffige Hallenkirche, in der je fünf Rundpfeiler die Schiffe trennen. Die Stützen sind, wie wir dies als Charakteristikum der gotischen Hallenkirchen Tirols wiederholt beobachten, ausserordentlich weit gestellt, so dass zur Sicherung der Gewölbe, wie in Hall, nach italienischer Weise

1) Eine sehr vollständige Baugeschichte der Innsbrucker Hofkirche in der Abhandlung Schönherrs über das Maximiliansdenkmal im XI. Band (1890) des Jahrbuches der Kunstsammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses.

2) Als italienische Arbeiten spricht sie auch G. Hager an in den Kunststudien in Tirol, Beilage zur Allgemeinen Zeitung 1897 Nr. 78.

3) Eine seltene Ausnahme bildet die 1512 im Stil italienischer Frührenaissance ausgeführte Fuggerkapelle bei St. Anna in Augsburg, deren Wölbung aber wieder charakteristischer Weise den spätgotischen Stil zeigt.

Verankerungen angebracht sind. Der gotische Charakter der Hofkirche muss sich noch viel prägnanter gezeigt haben, als sie, vor jener Stu-



28. In der Hofkirche zu Innsbruck.

ckierung unter Leopold I., noch die spätgotischen Netzgewölbe hatte, wie sie sich an der Unterwölbung der Orgelempore erhalten haben. Auch diese Orgelempore, welche sich im östlichsten Joch des Lang-

hauses durch alle drei Schiffe zieht (Abb. 28), scheint auf deutsche Vorbilder aus dem Mittelalter zurückzugehen, wenigstens ist eine ähnliche Anlage in der Klosterkirche zu Ebersberg in Bayern (1450—1452) nachgewiesen¹⁾.

Dass Vorhalle und Portal der Innsbrucker Hofkirche den Charakter italienischer Renaissance tragen, ist leicht verständlich, da Architekt und Bauführer Italiener und der Bau in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts an der Strasse nach Italien aufgeführt wurde. Schwerer zu erklären erscheint wohl zuerst das starke Nachwirken deutscher Kunst des Mittelalters im Innern der Kirche, das ja derselbe Künstler entwarf und leitete. Wie kommt es, fragen wir, dass sich hier der Architekt durch den starken Nachklang gotischen Stils in gewissem Sinn selbst untreu wird? Denn während jene Vorhalle ebenso gut in Trient stehen könnte, aber schon in Bayern, noch mehr in Mittel- und Norddeutschland damals undenkbar ist und in der deutschen Kunst jener Zeit unleugbar überrascht und befremdet, erscheint dagegen das Innere der Hofkirche als ein echt deutscher Bau, der die innigste Fühlung mit seinen Vorläufern in Nordtirol nicht verleugnen kann.

Am nächsten verwandt ist der Innsbrucker Hofkirche entschieden die Franziskanerkirche in Schwaz (1507—1515), die ein Nachzügler jener stattlichen Hallenkirchen des Mittelalters in Tirol ist, wie sie uns besonders bedeutend in Hall und Schwaz, mehrfach auch in Südtirol begegnen.

Im Detail brachte natürlich das 16. Jahrhundert manche Veränderung und immer mehr steigert sich das für jene Hallenkirchen vor allem charakteristische Streben, einen weiten, grossen, lichten Raum zu schaffen. Die Pfeiler werden deshalb möglichst weit auseinander gestellt, was bei den schlanken Rundpfeilern und der geringen Breite der Seitenschiffe in der Hofkirche dazu führt, dass die mittelalterliche Trennung der Kirche in Schiffe sich nur mehr wenig Geltung verschafft, der weite Raum vielmehr ganz einheitlich wirkt und dadurch direkt zu den einschiffigen Kirchen der Renaissance überleitet, die in Innsbruck die Jesuitenkirche vertritt.

Das Nachwirken der Gotik in der kirchlichen Baukunst des 16. Jahrhunderts verfolgen wir gerade in dem Grenzlande Tirol als einen höchst charakteristischen Zug der deutschen Kunstentwicklung. Seinen Grund hat er in gewissen konservativen Zügen deutschen Wesens, vor allem aber auch in den bedeutenden, eigenartigen und zahlreichen Leistungen deutscher Baukunst in der zweiten Hälfte des Mittelalters.

In den italienischen Gebieten Tirols dagegen findet sich schon im Anfang des 16. Jahrhunderts, wie etwa in Sa. Maria maggiore in Trient (1520—1523), eine konsequente Aufnahme der Renaissance. Der deutsche Kirchenbau gelangt zu einer solchen erst im späteren 16. Jahrhundert, was natürlich der Frührenaissance den Boden entzieht, weshalb Werke

¹⁾ G. Hager in dem oben citierten Aufsatz, und derselbe: Aus der Kunstgeschichte des Klosters Ebersberg. In der Zeitschrift Das Bayerland 1895 Nr. 34—38.

wie die Vorhalle der Innsbrucker Hofkirche höchst selten sind. Ja selbst gegen den Schluss des 16. Jahrhunderts zeigen nur vereinzelte, der Zeit vorauseilende Bauten, wie die Michaelskirche in München (1582—1597), diese principielle Aufnahme der Renaissance. Regel wird sie erst mit dem 17. Jahrhundert, wofür in Innsbruck die 1615—1626 gebaute Jesuitenkirche charakteristisch ist. Jetzt aber knüpft man natürlich nicht mehr an die italienische Frührenaissance, sondern an spätere Stilphasen an.

Die ganze Vorstellung von kirchlicher Baukunst war eben damals in Deutschland wegen der grossen Vergangenheit auf diesem Gebiete noch ganz durch die gotischen Denkmäler bestimmt. Diesen vermochte sich auch der Trienter Architekt nicht zu entziehen, der übrigens selbst an einer bedeutenden spätgotischen Kirche, nämlich an St. Paul in Eppan thätig war. Vor allem aber bestimmten die gotischen Kirchen ganz die Auffassung des Bauherrn, des Kaisers und seiner Berater. Wir sehen das deutlich aus den interessanten Unterhandlungen zwischen dem Wiener Hof und der Bauhütte in Innsbruck, wo als Beispiel beständig die mittelalterlichen Kirchen Wiens angeführt werden und die hl. Kreuzkirche in Augsburg, eine hübsche, dreischiffige Hallenkirche mit einschiffigem Chor, die namentlich auch durch ihre schlanken Marmorpfeiler stark an Tiroler Kirchen erinnert¹⁾.

Dass trotz der Thätigkeit italienischer Werkmeister und Architekten ein Bau wie die Hofkirche übrigens schliesslich doch ein sehr ausgesprochen deutsches Gepräge erhielt, dafür war dann namentlich auch wichtig, dass bei der Ausstattung der Kirche deutsche Handwerker und Kunsthandwerker sehr selbständig thätig waren. So wurde für die Chorstühle der Hofkirche (Abb. 29) 1562 der Tischler Hans Waldner von Ravensburg berufen, der bis 1571 auch an der Ausstattung des Oratoriums arbeitete, wo ihm dann der treffliche Innsbrucker Kunstschreiner Konrad Gottlieb folgte, dem wir auch noch in Schloss Ambras begegnen werden.

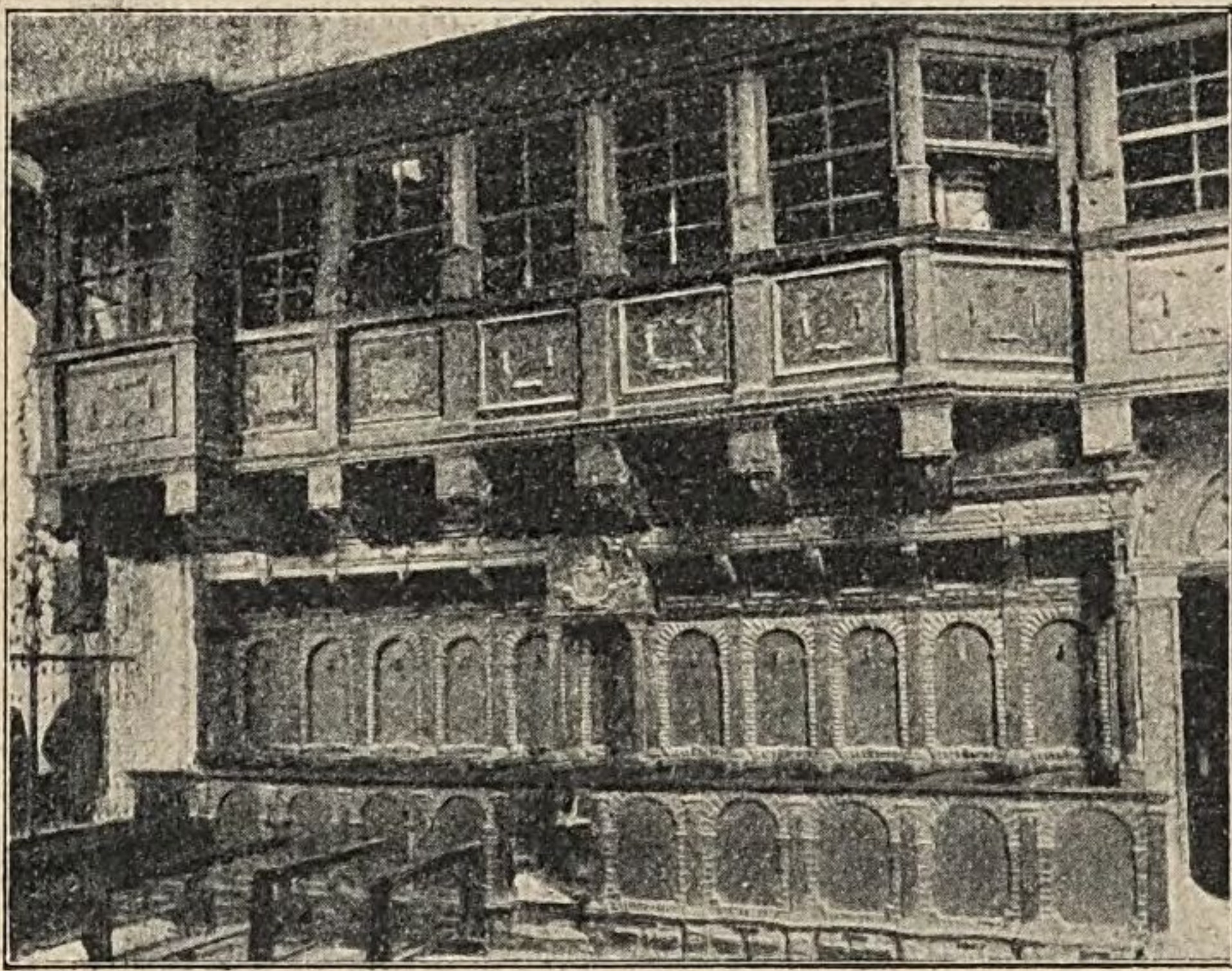
Zeigt die Hofkirche, wie die Kunst Innsbrucks bei einem Werk, an dem fremde Meister thätig und das direkt vom Kaiserhof ausging, doch in der Hauptsache streng den lokalen Charakter festhält, so sehen wir dagegen bei dem Grabmal des Kaisers, wie gerade in der Renaissance, gleich den folgenden Perioden, die höfische Kunst über diese lokalen Traditionen hinausgreift, diesen Schulen dadurch neues Leben zuführt, indem sie mit ihren grösseren Mitteln Werke bei fremden Künstlern bestellt, oder diese selbst beruft.

An dem Grabmal Maximilians haben gar viele Köpfe und Hände

¹⁾ An dem Westgiebel trägt diese die Jahreszahl 1503, durch die Umgestaltung der Kirche 1744 ist von gotischen Details leider nur mehr die Wölbung unter der Empore, eine Thüre an der Nordseite und ein hübsches Gewölbe in dem Raum, in den diese Thüre führt, erhalten.

gearbeitet. Ein Zeitraum von mehr als achtzig Jahren liegt zwischen dem Beginn und der Vollendung des Werkes. Die Kirche, in der es aufgestellt ist, wurde erst gebaut, allerdings offenbar mit Rücksicht auf das Grabmal, als das Werk schon zu einem grossen Teil ausgeführt war.

Schon deshalb kann es nicht überraschen, dass das Monument kein Kunstwerk von einheitlicher Wirkung ist, was durch die Eigenart des Planes, der ihm zu Grund liegt, noch wesentlich gesteigert werden musste. Dieser ging offenbar aus der Initiative des Kaisers selbst hervor, der ihn bezeichnender Weise mit dem gelehrten Konrad Peutinger feststellte. Er ist daher auch für Maximilian höchst charakteristisch und



29. Aus dem Chor der Hofkirche zu Innsbruck.

steht im innigsten Zusammenhang mit dessen litterarischen Schöpfungen, sowie mit den durch ihn veranlassten Holzschnittfolgen der Triumphpforte, des Triumphzuges und den österreichischen Heiligen. Mit ihnen teilt er auch die durch allerlei Gelehrsamkeit aufgeputzte Phantasterei und den gänzlichen Mangel einer einheitlichen künstlerischen Idee.

Der Plan gliedert sich in zwei Hauptteile, den vorbereitenden, der das Grabmal umgiebt, und den Kern des Ganzen, den grossartigen Sarkophag¹⁾.

Der erste Teil zerfällt wieder in drei Hauptgruppen. Die bedeutendste derselben bilden die achtundzwanzig, gegen acht Fuss hohen, ehernen Standbilder, deren Zahl ursprünglich auf vierzig festgestellt war, die heute zwischen den Rundpfeilern, welche die Schiffe trennen, zur Rechten und Linken des Grabmals als herrliche Ehrenwache stehen. Es sind Ahnen und Verwandte des Kaisers, also der Stammbaum desselben, der uns von dem Ruhm des Hauses erzählt, um den des Kaisers durch diese glänzende Umgebung zu heben.

¹⁾ Um die Erforschung der Geschichte dieses Grabmals erwarben sich bekanntlich W. Lübke und R. v. Schönherr besondere Verdienste, ersterer bringt sein letztes Resumé in seiner Geschichte der Plastik, 3. Auflage, II. Band, S. 769 u. ff., letzterer hat die Forschung über das Denkmal zu einem gewissen Abschluss gebracht durch seine höchst wertvolle Abhandlung über dasselbe im XI. Band (1890) des Jahrbuches der Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses.

Dass sich unter diesen Vorfahren Maximilians auch der Ostgotenkönig Theodorich und Arthur von England befinden, hat, wenn man einen Blick auf derartige Stammbäume des Mittelalters wirft, durchaus nichts Befremdendes¹⁾; sondern es liegt darin nur ein echt mittelalterlicher Zug in dem sonst so ganz der Renaissance angehörenden Denkmal, ein Widerspiel, das gerade für Maximilian sehr charakteristisch ist.

Von dem Glanz des kaiserlichen Hauses sollen dann weiter erzählen die dreiundzwanzig halblebensgrossen Erzbilder von Heiligen, deren Zahl ursprünglich hundert betragen sollte, aus verschiedenen hohen, mit Habsburg befreundeten Familien. Diese, die jetzt in der Silberkammer verwahrt werden, standen früher auf der Orgelempore und wurden durch Stephan Godl gegossen, den Meister des Ulrich-Fugger-Epitaphs in Schwaz, der 1508 aus Nürnberg nach Innsbruck berufen wurde, dort eine selbständige Giesserei hatte und eine Schule der Erzgiesserei für Tirol begründen sollte.

Eine ähnliche Folge bildeten wohl auch jene zweiunddreissig Brustbilder, die in Augsburg zu Beginn der Denkmal-Arbeiten gegossen wurden, von denen aber jede Spur verloren ging.

Diesem vorbereitenden Teil steht als Höhepunkt und Abschluss des ganzen Werkes der Sarkophag gegenüber, dessen bildlicher Schmuck ausschliesslich der Verehrung der Person des Kaisers gewidmet ist. An diesem Sarkophag erzählen vierundzwanzig Marmorreliefs, die nach dem ersten Plan in Erz ausgeführt werden sollten, bedeutende Ereignisse aus dem Leben, vor allem aber die Heldenthaten des Kaisers, der betend auf dem Sarkophag kniet, auf dessen Ecken die vier Kardinaltugenden sitzen.

Zum Schutz dieses Denkmals wurde nach den Zeichnungen des Innsbrucker Malers Paul Trabel 1568 durch den Prager Schlosser Jörg Schmidhammer das prächtige eiserne Gitter um dasselbe gestellt.

Die Ausführung dieses grossartigen Denkmals, an dem deutsche Meister aus Tirol, München, Augsburg, Nürnberg und Köln, aber auch ein Italiener und vor allem ein Niederländer Anteil hatten, zerfällt in zwei Hauptperioden, in der ersten (1502 bis 1550) entstanden die Statuen und Statuetten, in der zweiten (1560—1584) der Sarkophag.

Im Beginn des 16. Jahrhunderts betrieb der Kaiser die Sache mit regstem Interesse, aber gleichwohl ging sie nur langsam vorwärts, wie es scheint, hauptsächlich durch die Schuld des leitenden Künstlers, des Malers Gilg Sesselschreiber aus München. Dieser zeichnete die Entwürfe und stand an der Spitze des grossen Unternehmens von 1502 bis 1518, seit 1508 war er in Innsbruck ansässig.

Bei dem Tode Maximilians war nur ein kleiner Teil des Denkmals

¹⁾ Eines der interessantesten Beispiele dieser Art, den Stammbaum der Luxemburger auf Schloss Karlstein, der uns in den für Maximilian II. zwischen 1569 und 1575 gefertigten Miniaturen der Wiener Bibliothek Nr. 8330 erhalten ist, hat soeben Prof. Dr. Joseph Neuwirth in Prag veröffentlicht.

fertig, nämlich elf der grossen Statuen, die unter Meister Gilgs Leitung entstanden; da von diesen drei nicht aufgestellt, sondern später wieder eingeschmolzen wurden, so sind heute von diesen Statuen noch acht vorhanden: 1) Ferdinand, der dann Theodobert genannt wurde, 2) Maria von Burgund, 3) Philipp, 4) Ernst von Österreich, 5) Kunigunde, 6) Cimburgis, 7) König Rudolf und 8) Eleonora; für zwei weitere hinterliess er noch die Modelle und für zwei nur die Zeichnungen.

Gilg gebührt also immerhin ein sehr erheblicher Anteil an dem Maximiliansdenkmal, zumal er ja nicht nur durch seine Zeichnungen, von denen sich dreissig höchst interessante Blätter erhalten haben¹⁾, die Ideen zu jenen Statuen gab, sondern auch die Ausführung durch die Modelleure und den Giesser leitete. Einige dieser Figuren gehören entschieden zu den besten der ganzen Folge, und die mannigfaltigen Vorzüge derselben in den feinen Details, dem Gewand und den scharf ausgeprägten Charakteren sind doch entschieden Gilgs Verdienst.

Sehr charakteristisch, und offenbar auf den Einfluss des Kaisers und seiner gelehrten Ratgeber zurückzuführen, ist das Streben nach historischer Treue in den Portraits, teilweise auch in den Kostümen, was diese Arbeiten so bestimmt von verwandten Werken mittelalterlicher Kunst unterscheidet, wurde doch z. B. für das Bildnis des Rudolf von Habsburg (Abb. 35) offenbar dessen Portrait auf seinem Grabstein in der Krypta des Domes zu Speyer benützt.

An Gilgs Stelle trat 1518 Stefan Godl, von dem bei Maximilians Tod die charaktervolle Statue des Rudolf von Habsburg, die des Herzog Leopold, sowie neunzehn Statuetten fertig waren.

Um das Werk möglichst rasch zu fördern, hatte man inzwischen aber auch anderwärts arbeiten lassen. Augsburg hatte die zweiunddreissig oben erwähnten Brustbilder geliefert, das beste aber Nürnberg durch Peter Vischers prächtige Statuen des Arthur und Theodorich von 1513, dagegen scheint der Versuch, den Meister Hans Wurm Seidensticker in Landshut zum Denkmal beizuziehen, resultatlos verlaufen zu sein.

Nach Maximilians Tod ging die Arbeit nur langsam vorwärts und kam dann ganz ins Stocken, bis sie Erzherzog Ferdinand als Gubernator von Tirol 1522 neu belebte. Nun wurde die Reihe der Statuen bis auf eine vollendet und zwar durch die Tiroler Jörg Kölderer als Zeichner und Leonhard Magt als Modelleur, sowie durch Stephan Godl als Giesser. Zur letzten Statue, die erst nach mehrjähriger Unterbrechung der Arbeit folgte, nämlich zum Chlodwig lieferte 1548 der Augsburger Maler Christoph Amberger den Entwurf, das Modell führte der Brixener Veit Arnberger aus, den Guss Löffler bis 1550.

Wegen der Ausführung des Sarkophags wurde den 28. April 1561 der Vertrag mit den Kölner Meistern Bernhard und Arnold Abel geschlossen, welche zunächst die Marmorreliefs und zwar nach den Zeich-

1) Wiener Hofbibliothek cod. 8329, einzelne Proben bei Schönherr a. a. O.

nungen ihres Bruders Florian Abel in Prag anfertigen sollten, während die gerade hier sehr wichtige Thätigkeit des gelehrten Ratgebers dem Kanzler Dr. Seld übertragen wurde. Die Brüder Abel, von denen Bernhard im Dezember 1563, Arnold 1564 starb, lieferten jedoch nur drei Reliefs, ja vollkommen fertig wurde sogar nur eins von diesen. 1562 liessen die Abel als ihren Gehilfen Alexander Colin aus Mecheln kommen.

Nach den Zeichnungen des Florian Abel, mit Ausnahme von zwei Szenen, die dieser wegen seines Todes im Mai 1565 nicht mehr entwerfen konnte, führte Colin bis zum März 1566 sämtliche Reliefs aus. Dann modellierte er die Gestalten der Kardinaltugenden und des Kaisers, von denen die ersteren Hans Lendenstrauch aus München 1564—1570 goss, die letztere 1582—1584 der Italiener Lodovico Scalza del Duca.

Alexander Colin hatte, schon ehe er nach Innsbruck kam, Bedeutendes geleistet, von ihm stammt ja die plastische Dekoration am Otto-Heinrichsbau des Heidelberger Schlosses, die ihm 1558 übertragen worden war¹⁾. Nach dem Maximilians-Denkmal aber schuf er noch das Grabmonument für Ferdinand I. und Maximilian II. im Dom zu Prag im Auftrag Rudolf II., das er 1589 vollendete.

Daneben entstanden, während seines langen Aufenthaltes in Innsbruck, der bis zu seinem Tod im Jahre 1612 währte²⁾, noch eine Reihe kleinerer Arbeiten, von denen wir in Schwaz schon das Dreyburg'sche Grabmal (1578) kennen lernten. Ein weiteres, das des älteren Gregor Löffler (1566), gelangte aus der Pfarrkirche zu Hötting in das Ferdinandeum. Andere von Colin, beziehungsweise von seiner Werkstatt ausgeführte Epitaphien, die interessantes Zeugnis geben, wie die Kunst des Hofes in weitem Umkreis fördernd auf die des Landes wirkt, hat kürzlich Hans Semper nachgewiesen. So an der Pfarrkirche zu Sterzing, wo sich Colin vielfach wegen der Marmorlieferungen aufhielt, von 1592 das Kreuzigungsrelief auf dem Grabstein der Frau Maria Salome Geizkofler, zwar nur eine schwache Werkstattarbeit, in diesem Zusammenhang aber immerhin beachtenswert. Von 1602 ebendort das Relief der Auferstehung auf dem Grabstein des Gregor Leffler, auch das Marmorepitaph der Susanna Katzpeckin von 1599 in der Franziskanerkirche in Schwaz ging nach Semper aus Colins Werkstatt hervor.

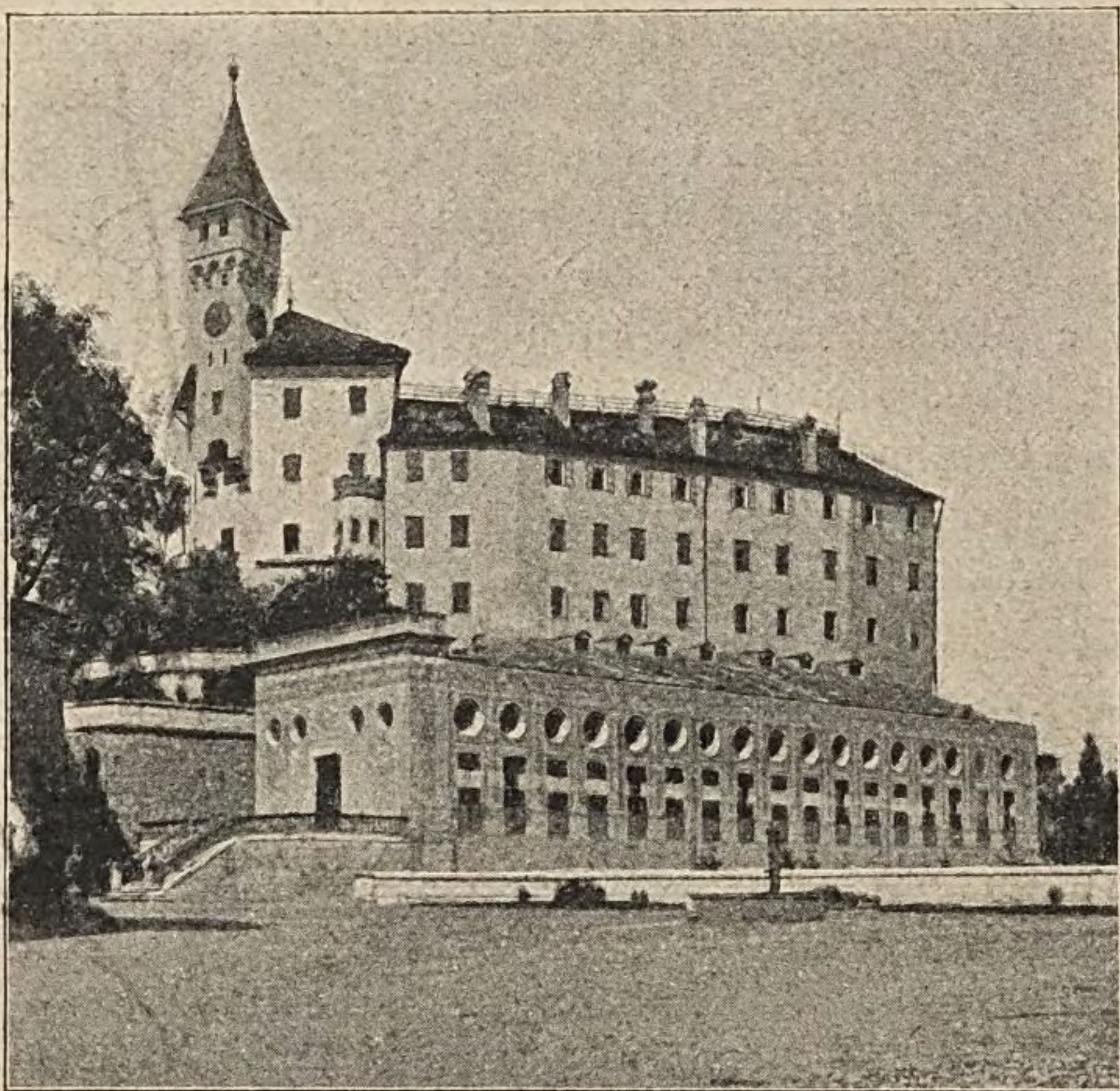
Als Colin am Maximiliansgrabmal arbeitete, herrschte auch drüben auf Schloss Ambras (Abb. 30) reges künstlerisches Treiben, das manchen fremden, aber auch manchen Innsbrucker Meister beschäftigte. 1563 hatte Erzherzog Ferdinand, der Statthalter von Tirol, das Schloss von seinem Vater Kaiser Ferdinand I. erhalten. Im folgenden Jahr überliess er es

1) Lübke: Geschichte der Renaissance in Deutschland. I. S. 324.

2) Hans Semper: Neues über Alexander Colin. Ferdinandeumszeitschrift. III. Folge. 40. Heft.

seiner Gattin Philippine Welser, nach deren Tod (13. April 1580) er es vollständig umbaute, um hier seine, bisher in der Innsbrucker Hofburg untergebrachte, prachtvolle Sammlung aufzustellen, die später grösstenteils nach Wien überführt wurde¹⁾.

Die Künstler, welche damals in Ambras arbeiteten, scheinen ein buntes Gemisch von Deutschen und Italienern gewesen zu sein, wie das ja zu dieser Zeit und im folgenden Jahrhundert hier und in Bayern, besonders bei Werken höfischer Kunst, häufig der Fall war. So treffen wir unter den Baumeistern zwei Deutsche: Uschall und Echtsch von



30. Schloss Ambras.

der Site, und einen Italiener, Giovanni Lucchesi. In der Malerei scheinen, wie leicht begreiflich, die Italiener das Übergewicht zu haben. Giovanni Battista Fontana aus Ala, nach andern aus Verona gebürtig, malte 1583 bis 1584 den Plafond des Speisesaals im Hochschloss mit Sternbildern und den Elementen, der jetzt im ersten Waffensaal angebracht ist.

Der sogenannte spanische Saal, kunsthistorisch der interessanteste Raum des Schlosses, wurde im

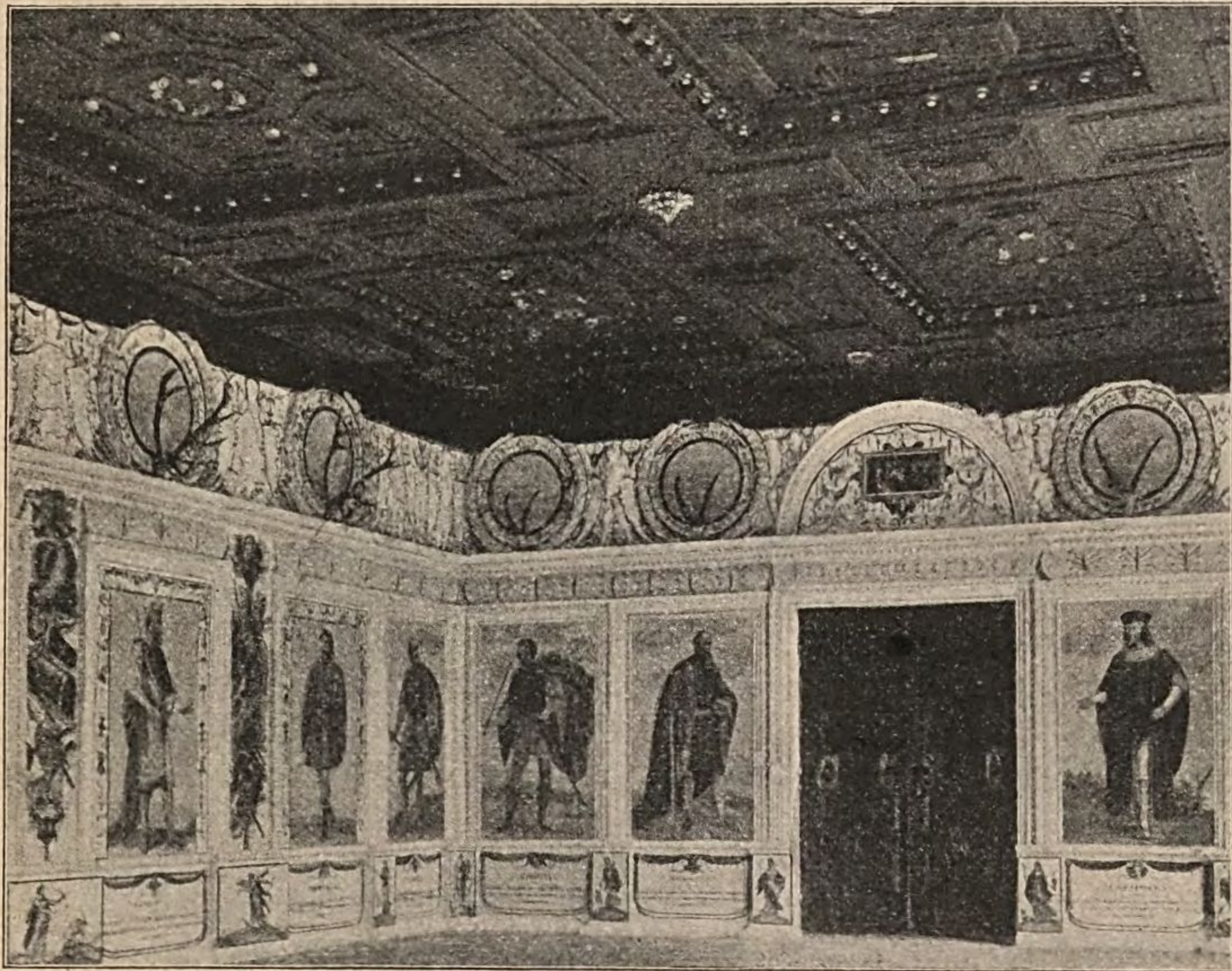
März 1570 begonnen, im folgenden Jahr vollendet (Abb. 31). Für den Boden wurde verschiedenfarbiger Tiroler Marmor aus der Umgegend verwendet, das Edelholz für die Thüren bestellte man in Augsburg, die gewöhnlicheren Sorten in Partenkirchen. Den leitenden Architekt kennen wir leider nicht, dem trotz aller Selbständigkeit der Kunsthandwerker jedenfalls doch ein gutes Teil an dem Gelingen des schönen Werkes zu danken ist.

Die Kunsthandwerker selber suchte man früher gerade bei solchen Werken gern in weiter Ferne. Man glaubte, und glaubt vielfach heute noch, das Kunstwerk besonders zu ehren, wenn man es als italienische Arbeit bezeichnet, in der That aber waren es so oft die tüchtigen Hand-

¹⁾ Dr. A. Ilg und W. Boeheim: Das k. u. k. Schloss Ambras in Tirol. Wien 1882.

werker der nächsten Stadt, hier also Innsbrucks, wie wir in Velthurns überwiegend Brixener, in Dachau Münchener Arbeiter finden.

Den schönsten Schmuck des Saales, die Decke¹⁾, die an die etwa gleichzeitige, in ihren Profilen jedoch noch energischere Decke aus Schloss Dachau im Münchener National-Museum erinnert, fertigte wie auch die prächtigen Intarsiathüren der Hoftischler des Erzherzogs, Meister Conrad Gottlieb in Innsbruck. Die Vergoldungen der Deckenfelder besorgte der Innsbrucker Maler Conrad Leitgeb, die Schlosserarbeiten



31. Der spanische Saal in Ambras.

Ludwig Sayler aus Innsbruck, der Stuckator war Anton Brack, also auch ein Deutscher, die plastischen Arbeiten an den Geweißen dagegen machte André de Cliever, der aus Brüssel berufen war.

Für die Malerei, deren Charakter im wesentlichen zu den Arbeiten der Zeit in Bayern etwa auf der Trausnitz bei Landshut oder im Schloss zu Dachau²⁾ stimmt, bediente man sich wieder fremder Kräfte. Das Ornamentale mit den hübschen Grottesken malte der Niederländer Dionys

¹⁾ Eine sehr hübsche Holzdecke, 1566—1570 gefertigt, findet sich auch in Saal 6 des 2. Stockes im Hochschloss.

²⁾ Kunstdenkmale Bayerns S. 285 und Tafel 36.

van Hallart, während die Reihe der Fürstenporträts in ganzer Figur von Albrecht I. bis zum Erbauer des Saales der Hofmaler des Erzherzogs, Pietro Rosa von Brescia ausführte.

Dass man sich in Ambras in einem deutschen Schloss befindet, wird man dort keinen Augenblick vergessen. Der Gesamteindruck der Kunst ist hier so echt deutsch, wie bei zahlreichen anderen Schlössern Deutschlands, in denen auch Italiener oder Niederländer gearbeitet haben. Sie ordnen sich eben deutscher Art unter und müssen dies thun wegen der anderartigen Verhältnisse und der Eigenart deutscher Kunst, die trotz aller italienischen Einflüsse doch auch gerade damals sich sehr bestimmt ausspricht. Wenn aber in Ambras durch Rosas Porträts und des italienisierenden Hallarts Grotesken wir allerdings mehr als bei anderen verwandten Werken erinnert werden an die vielfältigen Anregungen, die deutsche Kunst Italien dankte, so kann uns das nicht wundern, da für diese Anregungen die Brennerstrasse so wichtig war, die hier in das Innthal einlenkt.

An Denkmälen des 17. und 18. Jahrhunderts ist Innsbruck ziemlich reich¹⁾. Bei einem kleinen Rundgang durch die Stadt erzählen uns deren Häuser, namentlich aber die Kirchen manches Charakteristische von deutscher Kunst dieser Zeit, besonders interessant von dem Wechsel des Verhältnisses zwischen deutscher und italienischer Kunst in jenen zwei Jahrhunderten.

Gegenüber der Hofkirche aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, die noch so vielfach an der mittelalterlichen, deutschen Weise festhält, zeigt die in nächster Nähe gelegene, 1627 bis 1646 auf Kosten Erzherzog Leopolds erbaute Jesuitenkirche²⁾ eine weit konsequentere Aufnahme der italienischen Renaissance.

Die Kirchen der Jesuiten, die, entsprechend der Bedeutung des Ordens im 16. und 17. Jahrhundert, eine wichtige Rolle in der Kunstgeschichte spielen, haben vielfach, jedoch keineswegs immer, eine nahe Verwandtschaft unter einander. Dieselbe wird, wie das ja auch bei anderen Orden im Mittelalter so gut wie später der Fall ist, in erster Linie dadurch begründet, dass die bedeutendste Kirche des Ordens, besonders in der leicht zu versendenden Plananlage, bestimmend auf spätere Gotteshäuser derselben Gemeinschaft wirkte. Damals war es Vignolas Kirche del Gesù in Rom (1568), welche die Jesuitenkirchen massgebend beeinflusste, was manche verwandtschaftlichen Züge derselben erklärt. Die Versickung von Werkmeistern und Arbeitern innerhalb des Ordens aber führt dann auch zu mancher Übereinstimmung dieser Bauten im

1) Eine eingehende Behandlung widmet denselben C. Gurlitt: Geschichte des Barockstiles und des Rokoko in Deutschland. Stuttgart 1889.

2) Näheres über die Baugeschichte bei Tinkhauser: Beschreibung der Diocese Brixen. II. 131 u. ff.

Detail. So entsteht, wie bei anderen kirchlichen Gemeinschaften, das künstlerische Band innerhalb des Ordens, dieses aber als Jesuitenstil zu bezeichnen, hat, da es leicht zu Missverständnissen führt, sein Bedenkliches.

Der Kirche del Gesù in Rom folgt auch die Anlage der Jesuitenkirche in Innsbruck. Ein Schiff, das von einem stattlichen Tonnengewölbe überspannt, durch Seitenkapellen begleitet wird, schliesst sie sich in Chor und Querschiff enger an Gesù an als die Münchener Michaelskirche (1583—1597), die hier wahrscheinlich erst infolge des Umbaus (1590—1597) erhebliche Verschiedenheiten zeigt. Einen wesentlichen Unterschied zwischen beiden Kirchen begründet namentlich, dass Innsbruck, gleich dem römischen Vorbilde, eine Kuppel mit Fenstern im Tambour über der Vierung hat, deren Dekoration aus dem 18. Jahrhundert übrigens recht unbedeutend ist. Die Lichtwirkung der Innsbrucker Kirche ist nicht günstig, auch das Detail steht keineswegs auf der Höhe der Münchener Michaelskirche. Unter den Malern des 17. Jahrhunderts, welche die Altargemälde herstellten, treffen wir den Konstanzer Joh. Christ. Storer († 1671), den Augsburger Schönfeld († 1675) und die Münchener Kaspar Sing und Andreas Wolf, dessen Bild jedoch auch dem bayerischen Hofmaler Peter Candid zugeschrieben wird.

Für das Streben nach einheitlicher, imposanter Raumwirkung, das in konsequenter Entwicklung von den Hallenkirchen des Mittelalters im Renaissance-Bau der Jesuitenkirche zur einschiffigen Anlage führt, bietet die Kuppel so ausserordentliche Vorteile, dass sie aus der untergeordneten Rolle, welche sie noch in der Jesuitenkirche einnimmt, bald zu einer führenden Stellung kommen musste.

In Innsbruck tritt dies mit der Maria-Hilfskirche ein. Ein von einer Kuppel überwölbter Raum mit fünf Apsiden und einem Vorhaus, der aus Anlass eines Gelübdes wegen drohender Feindesgefahr 1647 bis 1649 gebaut, aber erst am 26. Juli 1660 geweiht wurde. Bei Gelöbniskirchen, wie z. B. auch bei der 1704 aus gleichem Anlass gestifteten Dreifaltigkeitskirche in München, griff man, wie auch bei Wallfahrtskirchen, gern zu solchen Anlagen, da sie deren Zweck und Wesen in der That vorzüglich entsprachen.

Die Stuckaturen und Gemälde an der Decke dieser Kirche wurden erst in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts ausgeführt. Die sechs Deckenbilder mit Szenen aus dem Marienleben malte 1689 der Innsbrucker Kaspar Waldmann, von dessen Schüler J. P. Schorr das Hochaltarbild stammt. Mit diesen Plafondgemälden gewinnt hier, wie ungefähr gleichzeitig in Bayern etwa in Benediktbeuern (1683) und Tegernsee, (1690) die Deckenmalerei der Kirchen grössere Bedeutung, die dann im Rokoko eine so massgebende Rolle spielt.

Schwere, aber kräftige, echte Barockdekoration der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts bestimmt den Eindruck der Prämonstratenser-Kirche in Wilten. Dieselbe beansprucht schon dadurch unser Interesse, weil

sich hier die gesamte ursprüngliche Ausstattung erhalten hat, die mit ihren wuchtigen Altären aus schwarzgebeiztem Holz mit vergoldeten Zieraten in der ganz weiss gehaltenen Kirche einen höchst eigenartigen Eindruck macht.

Die Anlage dieser Kirche mit Seitenkapellen, über denen sich in zwei Stockwerken Emporen hinziehen, erinnert an bayerische Klosterkirchen der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, wie z. B. Benediktbeuern. Die Stuckaturen sind, wie damals häufig, italienische Arbeit¹⁾. Durch italienische Künstler wurde diese Technik und Dekorationsweise ihrer Heimat

über die Alpen gebracht, aber bald übten sie auch deutsche Meister, verwendeten sie dann besonders im 18. Jahrhundert sehr selbständig und gewannen ihr ganz neue Seiten ab.

Die schwere Barockdekoration greift sowohl in der Gesamtwirkung, wie in den Details aus dem 17. sehr bedeutend in das 18. Jahrhundert über, allmählich allerdings einer leichteren Behandlung weichend. In

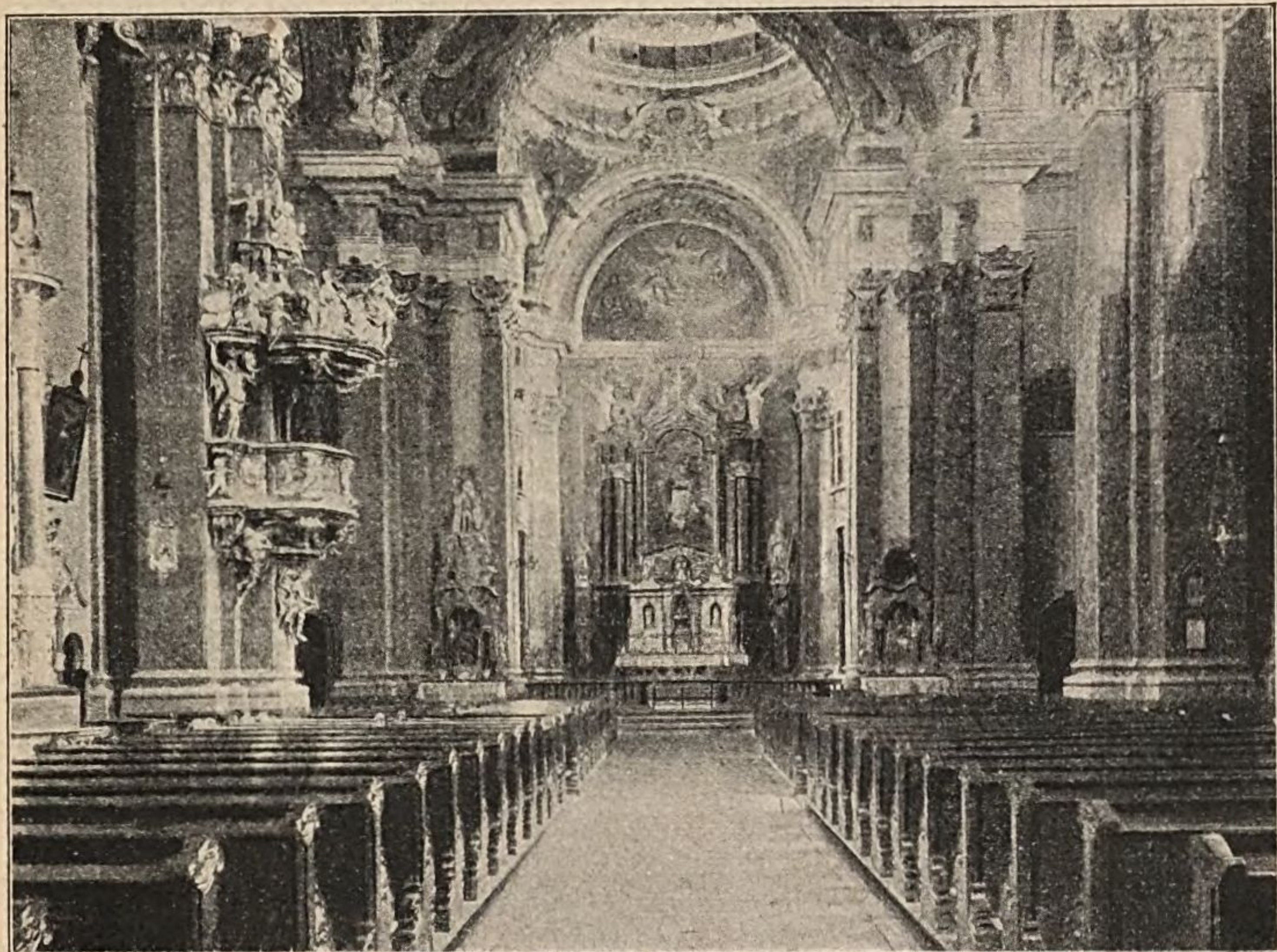


32. Landhaus und Post in Innsbruck.

Innsbruck speciell wird das Festhalten des schweren Barockcharakters noch durch den Zusammenhang mit dem Süden wesentlich begünstigt, wo sich ja unter dem Einfluss Italiens ein starkes Nachwirken des Barock auch auf deutschem Boden, wie etwa im Dom zu Brixen, bis tief in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts findet. Dazu kommt noch, dass der massgebende Innsbrucker Architekt dieser Zeit, A. Gump, sich in Italien gebildet hat.

¹⁾ Gurlitt a. a. O. S. 157. G. Hager: Kunststudien in Tirol, Allg. Zeitung 1897, Beilage 78, führt eine Quittung von 1718 an, nach der Bernardo Posquelle und drei andere Italiener diese Stuckaturen zeichneten und fertigten. Die Fortdauer der Ausstattung im Anfang des 18. Jahrhunderts beweist auch die Jahreszahl 1707 innen am Chor.

In dem Anfang des 18. Jahrhunderts wurde aber in Innsbruck viel gebaut und so kommt es, dass jene im Grund barocke, aber doch schon vielfach zum Rokoko hinüberweisende Dekoration den Eindruck der Innsbrucker Kunst des 18. Jahrhunderts wesentlich bestimmt. Von den Profangebäuden sind hier besonders charakteristische Beispiele das 1719 bis 1728 durch A. Gump gebaute Landhaus (Abb. 32), die Post und das Landgericht, ja auch in dem katholischen Kasino (Abb. 4) klingen in der sehr reichen, im Detail oft anmutig spielenden Dekoration die Formen des 17. Jahr-



33. In der Jakobskirche zu Innsbruck.

hunderts noch deutlich nach. Von den Kirchen zeigt die den 8. Juni 1705 geweihte Spitalkirche den Stil jener Zeit in sehr derber Ausführung, die gleichfalls unbedeutende, 1700 bis 1705 gebaute Kirche der Ursulinerinnen aber wurde durch die moderne Restauration jedes künstlerischen Wertes beraubt.

Ein bedeutendes Kunstwerk dieser Zeit aber ist die Jakobskirche (Abb. 33), die sehr interessant das Nachwirken des ausklingenden Barock zeigt, andererseits aber auch die entschiedene Schwenkung zum Rokoko.

Anton Gump und Claudio Delevo begannen den Bau 1717, der am 9. September 1724 geweiht wurde. In ihrer Verbindung von Langhaus- und Centralbau steht die Jakobskirche charakteristisch zwischen der Jesuiten- und der Wiltener Prämonstratenserkirche einerseits und der Pfarrkirche in Wilten andererseits. Es ist ein stattlicher einschiffiger

Raum, der durch vier Kuppeln überwölbt wird. Ein Gedanke, zu dem wohl oberitalienische Kirchen, etwa die Paduas, anregten, ebenso wohl zu der Steigerung, dass die drei ersten Kuppeln flache Ovalkuppeln sind, die letzte dagegen eine Rundkuppel mit Tambour und Laterne.

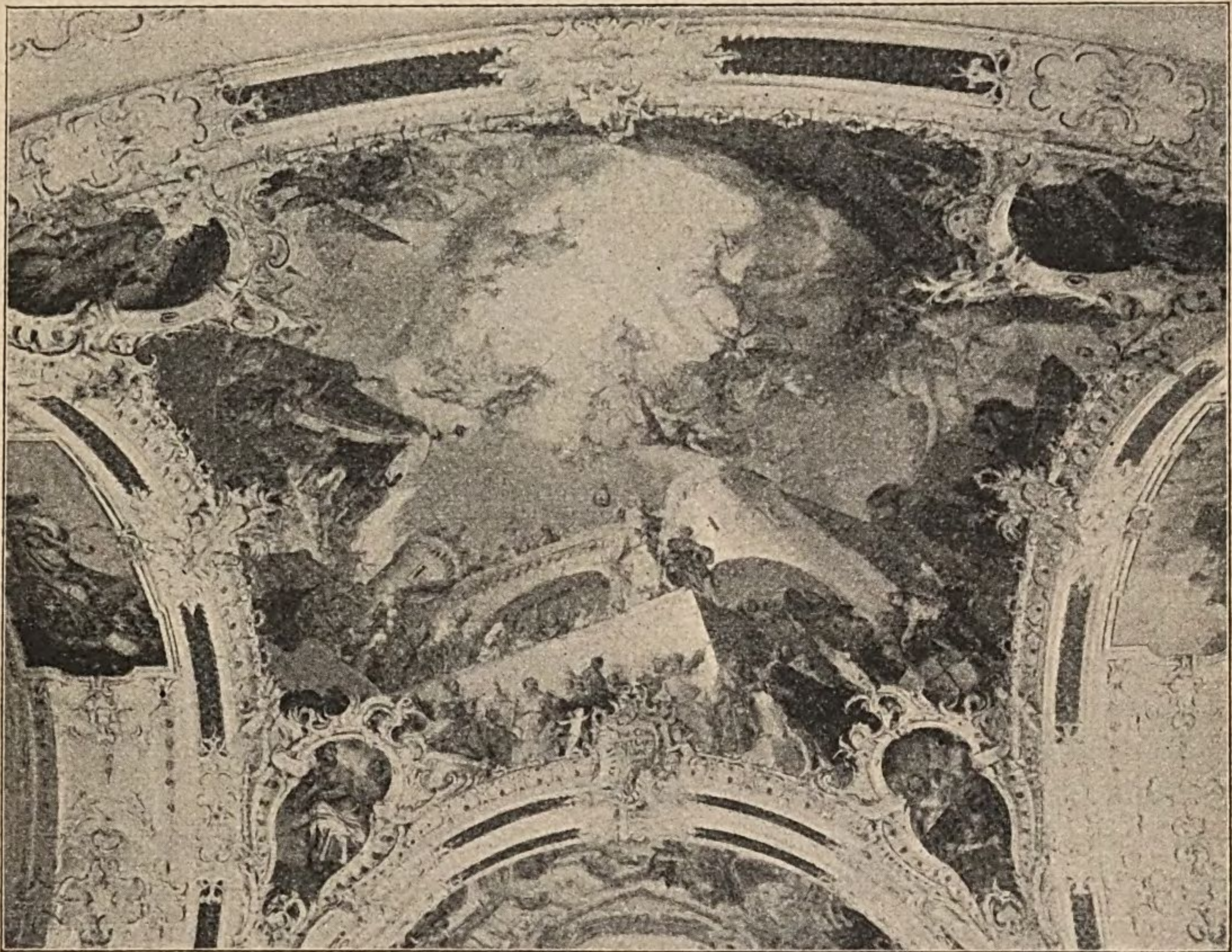
Für die Dekoration der Kirche wurden 1721 Cosmas und Aegid Asam aus München berufen¹⁾. Ihr Werk steht entschieden weit über den Leistungen der Innsbrucker Lokalschule, aber zu den freiesten, gelungensten Schöpfungen dieser Künstler kann es keineswegs gezählt werden. Obgleich sich beide Meister ja sehr rasch entwickelten, ist es gerade in einer solchen Übergangsperiode nur natürlich, dass der 35jährige Maler und der 29jährige Stuckator die vollen Konsequenzen ihres Stils noch nicht zogen, um so mehr als dem die Anlage der Kirche mit ihren drei Flach- und der Rundkuppel wenig günstig war. Ferner war hier, wie schon erwähnt, der Architekt noch sehr in der älteren Stilrichtung befangen, zu der ja auch die Asam manche Bande, wie ihre Jugendeindrücke und der römische Studienaufenthalt zogen, so dass sie sich erst allmählich von ihm los machen, zu einer freien Entfaltung ihrer eigensten Vorzüge im echten Rokoko gelangen konnten.

Schon Halm betont, dass die Stuckaturen Aegids hier derber sind, sich wieder mehr den italienischen nähern, als bei der 1720 dekorierten Kirche zu Alderbach und erkennt auch richtig als Grund hierfür den Einfluss Gumps, wir dürfen wohl sagen, der gesamten Innsbrucker Kunst. Zugleich aber weisen die Stuckaturen doch, besonders im Vergleich mit der Prämonstratenserkirche in Wilten, recht deutlich auf das Rokoko, indem die Putten und die Tonung des Stucks in Rosa und Gelb schon auf dessen heitere Stimmung hinarbeiten. Gerade für die Entwicklung des Rokoko aus dem Barock, dessen Nachwirkungen hier eben besonders stark sind, ist St. Jakob von grossem Interesse. Auch die Fresken des Cosmas Asam mit der Geschichte und Glorifikation des heiligen Jakob zeigen namentlich in den architektonischen Bravourstücken noch stark den Nachklang der älteren italienischen Richtung.

So bauten diese Kirche ein Tiroler, der in Italien gelernt hatte, und ein Italiener. Die reiche Dekoration besorgten mit den Asam in erster Linie zwei Münchener Künstler, bei denen, wie leicht begreiflich, die Reminiscenzen an den italienischen Studienaufenthalt hier wieder stark in den Vordergrund treten. Die Architektur und Plastik des Hochaltars und zweier Seitenaltäre lieferte Christoph Benedetti, wohl ein Verwandter des Theodor Benedetti aus Mori, von dem wir mehrere Werke im Dom zu Brixen treffen; das Hochaltarbild von Joseph Schöpf trat an die Stelle eines Gemäldes von Ant. Ballestra aus Verona (1708), unter den Malern der Altarbilder aber finden wir noch die Tiroler Joh. Georg Grasmeier, Egid Schor und Franz Hellweger.

1) Ph. M. Halm: Die Künstlerfamilie der Asam. München, Lentner, 1896.

Gegenüber jenen Bauten der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts bietet die Pfarr- und Wallfahrtskirche zu unserer lieben Frau in Wilten ein glänzendes Beispiel entwickelter Rokokokunst aus der zweiten Hälfte dieses Jahrhunderts. Der Grundstein zu dieser Kirche wurde den 11. Juli 1751 gelegt, die Weihe fand am 29. August 1756 statt. Der Baumeister, der in diesen Gegenden vielfach als Architekt thätige Franz de Paula Penz vermag zwar keineswegs ganz sich von der schwerfälligen alten Art zu befreien, immerhin aber schuf er einen Raum, der geeignet



34. Decke der Pfarrkirche zu Wilten.

eine glänzende Rokokodekoration zu entfalten und zu voller Geltung zu bringen¹⁾.

In dieser Dekoration liegt denn auch die künstlerische Bedeutung der Kirche. Wie häufig wurde dieselbe erst nach der Weihe der Kirche ausgeführt und zwar nach der Bezeichnung auf dem Fresko mit der Judith 1764 durch Matthäus Günther aus Ausburg²⁾, der hier eine seiner besten Arbeiten, ein echtes Bravourstück der Dekorationsmalerei des

1) Ganz unglaublich geschmacklos sind die modernen Glasmalereien, welche die geschickt berechnete Lichtwirkung auf das allerempfindlichste schädigen.

2) Dieses Fresko wiederholte Günther später in einer schwachen Kopie in der Gnadenkapelle bei Würzburg. Keller: Balthasar Neumann, Würzburg 1896, S. 160 Anm.

Rokoko lieferte, ein Jahr nachdem er in der Kirche zu Rott am Inn ein nicht minder bedeutendes Werk vollendet hatte.

Von Günther stammen offenbar sämtliche, sehr umfangreiche Fresken: die Deckengemälde im Chor und in den beiden Flachkuppeln des Schiffes (Abb. 34) sowie die vier Wandgemälde. Alle trefflich erhalten, erregen unsere Bewunderung, namentlich die Deckengemälde, die durch ihren lichten Ton dem Raum ein so heiter festliches Gepräge verleihen und in ihrer Wirkung gar fein berechnet und sehr geschickt ausgeführt sind. Die Altarbilder stammen von Tiroler Malern, von Joh. G. Grasmeier und Ign. Unterberger.

Auf gleicher Höhe wie die Fresken stehen die fein getonten Stuckaturen, die gar graziös und phantasievoll mit den anmutigen Formen des Rokoko spielen. Ihr Charakter scheint mir auf die Münchener Schule zu deuten und die Verwandtschaft mit den Stuckaturen in Rott macht es wahrscheinlich, dass wir auch hier eine Arbeit des bayerischen Hofstuckators Franz Xaver Feichtmayer haben.

In der dekorativen Wirkung sehr geschickt ist auch der Hochaltar dieser Kirche, ein Werk des fürstlich Augsburgischen Bildhauers in Füssen Franz Karl Fischer von 1755¹⁾. Das Gnadenbild steht hier zwischen vier Säulen, die durch Schnörkel und Guirlanden so verbunden werden, dass diese, die in einer Krone zusammenlaufen, sich als Baldachin über dem Gnadenbild wölben.

An der Ostseite der Wiltener Pfarrkirche geht die Brennerstrasse vorüber, auf der wir rasch in das stille, von der Sill durchflossene Wipptal gelangen. Ein prächtiges, deutsches Alpenthal mit frischen Wiesen, grünem Wald und mächtigen Felsen.

Etwas müde durch die mannigfaltigen Eindrücke verflossener Jahrhunderte freuen wir uns der stillen grossartigen Natur. Die weit auseinander liegenden, bescheidenen Gebirgsdörfer bieten zwar durch ihre stattlichen Bauernhäuser so manche Ergänzung zu unseren Studien im Innthal, aber vor allem fesseln uns hier diese Häuser doch durch ihre malerischen Reize im Zusammenhang mit der prächtigen Natur und dem anziehenden Volksleben.

Die herrliche Natur, die ewige Lehrmeisterin der Kunst, nimmt uns voll und ganz in Anspruch, an der sich auch gerade hier so viele Künstler erfreuten, die frischen Mutes auszogen, die grosse Kunst Italiens zu studieren, oder die nach reicher Studienzeit heimkehrten, froh hier wieder ganz die deutsche Landschaft um sich zu haben. Seit den Tagen, da Albrecht Dürer Innsbruck in sein Skizzenbuch zeichnete, der uns in seinen Hintergrundlandschaften so fein erzählt, wie frohen Herzens er diese Landschaft genossen, Welch tiefen Eindruck sie auf ihn gemacht.

Man sollte denken, diese Natur habe Künstler heranziehen, es habe sich gerade hier leicht eine echt volkstümliche Kunst entwickeln müssen,

1) G. Hager: Kunststudien in Tirol. Beilage zur Allgemeinen Zeitung 1897 Nr. 78.

und doch finden wir hier so wenig Kunstwerke, wie in fast allen Hochgebirgstälern. Die Kunst ist eben eine gar feine Kulturpflanze, ihr Gedeihen fordert zahlreiche Voraussetzungen, die da nicht gegeben waren, wo der einzelne Mensch und die kleine Gemeinde mit der rauhen Natur ringen musste, wo höchstens der rasch durchziehende Handel, wie die stattlichen Wirtshäuser erzählen, in einigen Dörfern eine gewisse Wohlhabenheit begründete, wie etwa in dem behäbigen Matri.

Steinach aber, als der Geburtsort Knollers, erinnert daran, wie manchen trefflichen Künstler wir doch solch stillen Gebirgstälern verdanken, und wie oft denken wir bei unserer Wanderschaft an Matthias Schmid, Defregger und andere, die seit dem alten Jos. Anton Koch, dessen Landschaft aus dem Berner Oberland von 1817 im Ferdinandeum wir mit lebhaftem Interesse betrachteten, die Anregungen zur Kunst durch das prächtige heimatliche Gebirgsthal empfangen, die dann hinauszogen in die kunstreichen Städte und in die weite Welt, um sich zu Künstlern auszubilden, um später der Welt die Augen zu öffnen für die Schönheit ihrer Heimat.

Trotz rüstigen Vorwärtsschreitens lockt es doch manchmal inne zu halten und einen Blick zurückzuwerfen, wo wir noch ein kleines Stück des heiteren Innthales sehen, wo namentlich die Felszacken der mächtigen Berge, an deren südlichem Fuss Innsbruck liegt, im hellen Sonnenschein so freundlich den Scheidenden grüssen und ihm nochmals das schöne Thal ins Gedächtnis rufen, mit seiner reichen Landschaft, mit den lauschigen Dörfern, den gemütlichen Städten und all den vielen Merkwürdigkeiten aus froher und ernster, aus böser und guter alter Zeit.

Wenn wir so aus der engen Schlucht des Wippthals, wo die Kunst gar selten wird, hinausblicken, so dünkt uns das breite Innthal mit seinen stattlichen Orten fast wie ein Übergang zum Vorland des Gebirges mit seinen grossen Städten. Aber das Innthal ist doch ein echtes Gebirgsthal, was der Entwicklung grosser Städte mit reichem künstlerischen Leben natürlich wenig günstig war. Die Kunst der bedeutenden Städte des Vorlandes aber übte um so leichter Einfluss auf das Thal, da sie mit ihm durch die lebhafte Handelsstrasse stets innige Fühlung hatte, das erklärt den vielfachen Zusammenhang des Innthals mit Augsburg, München und auch Salzburg, nach Süden aber mit Bozen und Brixen.

Aber trotz der Zugehörigkeit zum Sprengel von Brixen wird die Kunst des unteren Innthals doch keineswegs von Brixen beherrscht, und ebenso wenig lässt sich das von Augsburg oder München sagen. Schon durch die Kreuzung dieser verschiedenen Einflüsse, vor allem aber auch durch die Thätigkeit der grösseren Orte erhielt sie hier ihre besondern Lebensverhältnisse und gestaltet sich so zum einheitlichen Bild, das der Arbeit mehrerer Jahrhunderte sein Entstehen verdankt, das einen so specifischen Charakter besitzt, wie die gerade durch ihre festgeschlossene Eigenart anziehenden Städtebilder Tirols.

Es ist charakteristisch, dass die Kunst in dem Hochgebirgsthal, abgesehen von vereinzelt älteren Denkmalen, spät einsetzt, erst im Ende

des 15. und im Beginn des 16. Jahrhunderts, die überhaupt der Glanzpunkt der Kunstgeschichte Tirols sind.

Am bedeutendsten entfaltet sich die Kunst zunächst in Schwaz, das durch seinen Bergbau Reichtum und grössere Lebensverhältnisse als die umliegenden Dörfer und Landstädtchen wie Rattenberg und Kufstein gewann. In einer gewissen Rivalität mit Schwaz steht das schon ältere Hall. Seit Maximilians Tagen tritt Innsbruck mehr in den Vordergrund, dessen Kunst vor allem durch den Hof gefördert wurde und ihre Höhe mit der Hofkirche und Schloss Ambras in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts erreichte.

Im 17. Jahrhundert nehmen in Innsbruck, wie vielfach im südlichen Deutschland, die italienischen Einflüsse stark zu, dagegen schwinden sie mehr und mehr im 18. Jahrhundert, wo neben schätzenswerten einheimischen Künstlern, von denen Knoller alle anderen weit überragt, namentlich Künstler der glänzenden Rokokoschule von München-Augsburg hier bedeutende Werke schufen und dem künstlerischen Leben wesentliche Impulse boten.

So spiegeln die Kunstdenkmale des Unterinnthales den Gang deutscher Kunst seit dem Ausgang des Mittelalters eigenartig und das Bild gewinnt einen besonderen Reiz durch die lokalen Verhältnisse, von denen wir ja gerade hier so deutlich und anziehend sehen, wie sie mit der Natur des Landes auf das Innigste zusammenhängen.

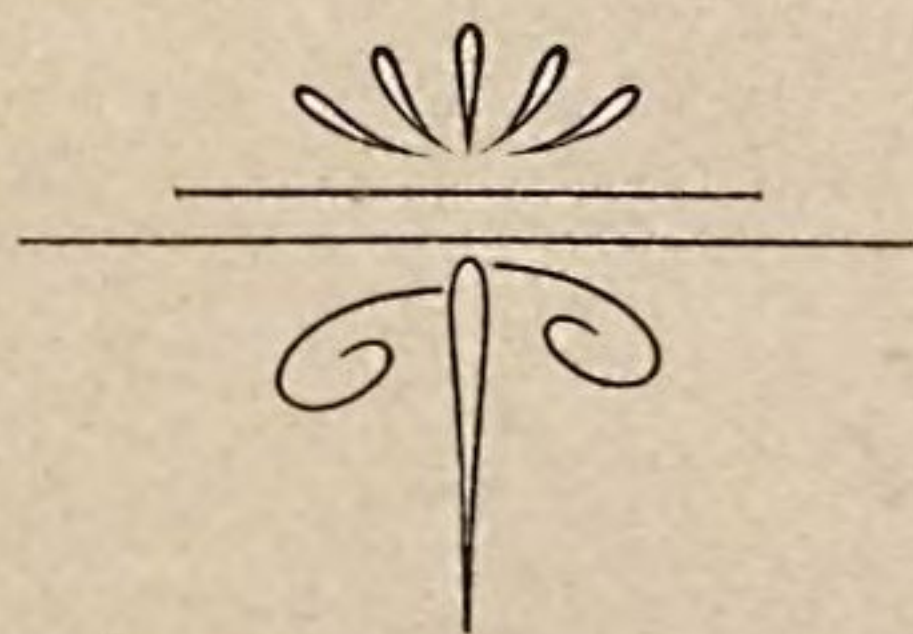
Nun aber steigen wir munter zur Passhöhe des Brenners, zur Wasserscheide zwischen Donau und Etsch empor, die trotz aller Übergänge, die gerade an der Brennerstrasse für den Kunsthistoriker so charakteristisch sind, doch eine wichtige Grenze bezeichnet.



35. Statue des Rudolf von Habsburg.

II.

SÜD-TIROL.



V. Gossensass und Sterzing.

Gossensass, an der Mündung des Pflerschthales, ist beim Abstieg auf der Südseite des Brenners der erste bedeutendere Ort. Gleich Schwaz und Hall dankt es seinen Aufschwung dem Bergbau, der hier schon um 1426 bedeutenden Ertrag lieferte¹⁾ und an den noch die eingemauerte Erzstufe über der Thür des alten Hauses gegenüber dem Hôtel Gröbner erinnert.

Die Bruderlade der Herren und Knappen stiftete am Michaelstag 1478 zu Gossensass einen Priester, woraus sich im 16. Jahrhundert die Curatie entwickelte, und die Knappschaft baute auch 1510 die Barbarakapelle, wie die Jahreszahlen am oberen und unteren Portal und das Knappschaftswappen an ersterem melden²⁾. Die zweistöckige Anlage und die Treppe zur oberen Kapelle entsprechen ganz der ebenfalls durch die Knappschaft erbauten Michaelskirche in Schwaz von 1506³⁾.

Im Chor der oberen Kapelle sehen wir an der Südseite ein schwaches Wandgemälde des Todes der Maria von 1515. Unter dem Bilde sind



36. Ansicht von Gossensass.

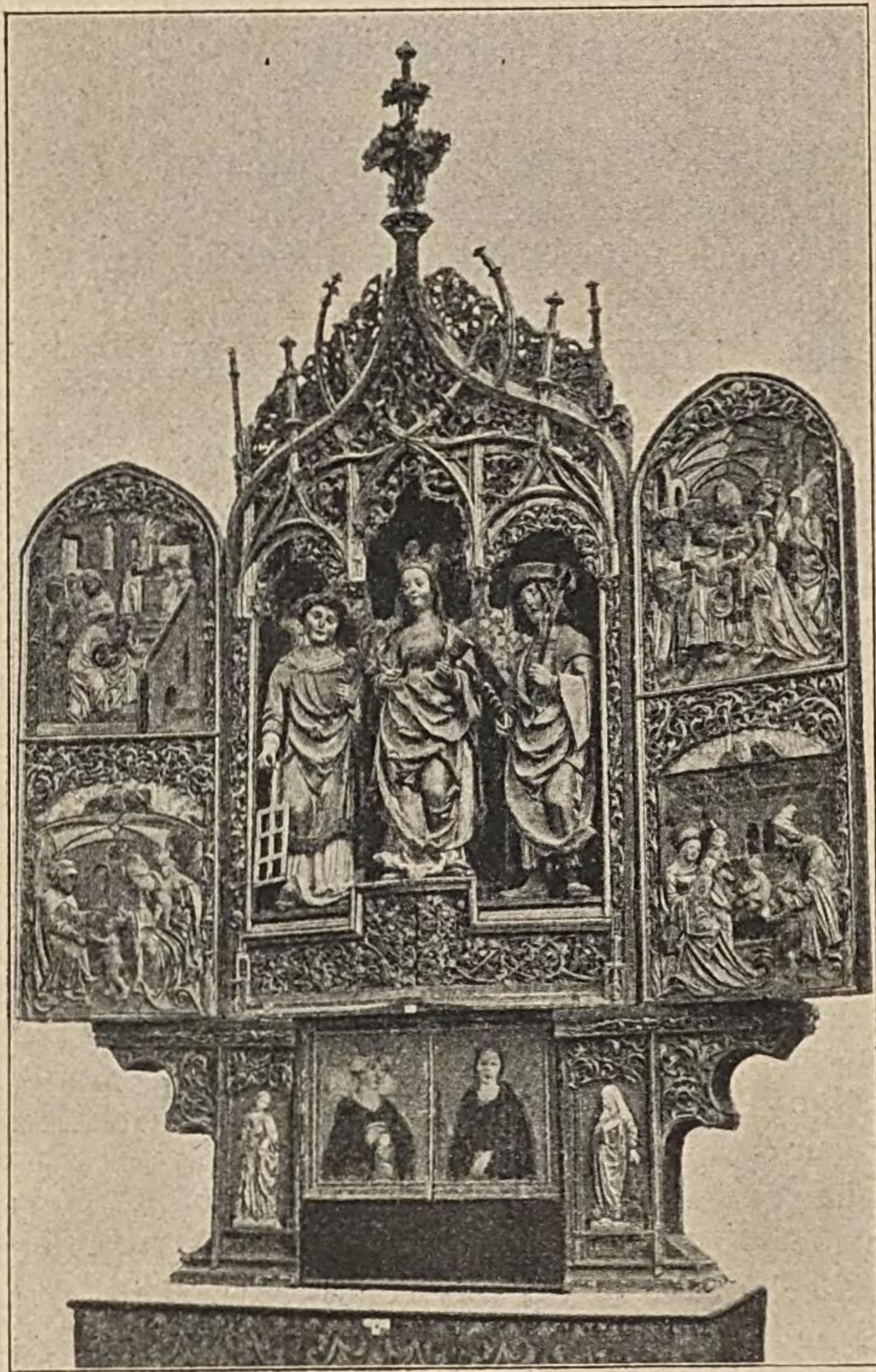
¹⁾ Archiv für Geschichte und Altertumskunde Tirols I, Jahrgang 1864, S. 316. Ladurner: Etwas über die Silberbergwerke in Schwaz und Gossensass.

²⁾ Tinkhauser giebt in der Diöcesanstatistik S. 683 die Bauzeit 1515—1519 an, danach auch Atz S. 290.

³⁾ Über Gossensass und Sterzing: Die Kunst unserer Zeit. 5. Jahrgang, Heft III u. IV. B. Riehl: Sterzing an der Brennerstrasse als Studienort für Künstler und Kunstfreunde, München, Hanfstaengl. Lübke: Beilage zur Allgemeinen Zeitung 1883 No. 208 u. 209, wiederabgedruckt in: Kunstwerke und Künstler, Breslau 1886, S. 157 u. ff.

der Stifter mit fünf Söhnen und seine Gattin mit vier Mädchen dargestellt, von denen ersteren eine Inschrift »Lienhart pharkircher« nennt und beifügt: »diser Kappeln Pawmeester 1515«, wodurch uns Namen und Bildnis des Architekten der Kapelle erhalten wurde.

Ein weiteres Werk dieses Künstlers, von dem sich vielleicht noch



37. Altar der Barbarakapelle.

der Innenseiten der Flügel Tempelgang und Vermählung Mariä und die hl. Sippe darstellen (Abb. 37).

Wo dieser im ganzen gut erhaltene Altar gefertigt wurde, lässt sich, wie meist bei solchen Durchschnitsarbeiten, nicht mit Sicherheit sagen,

mehrere Bauten in der Umgegend nachweisen lassen, scheint mir die um 1514 gebaute ¹⁾, stattliche spätgotische Kirche zu Wiesen bei Sterzing zu sein. In Folge der modernen Veränderung (1827—30) hat sich hier leider nur wenig von alter Kunst erhalten, wie Reste des Masswerks der Fenster, vor allem aber zwei einfache Glasgemälde von 1515, deren eines die hl. Helena darstellt, das andere den Stifter »Leonhard Pfar kircher«.

Dem zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts gehört auch der Flügelaltar der Gossensasser Barbarakapelle an, in dessen Schrein die halblebensgrossen Figuren der hl. Barbara, des Laurentius und Sebastian stehen, während die Reliefs

¹⁾ Tinkhauser I. 653.

weil sie zu sehr fester Individualität entbehren, wahrscheinlich ist mir, dass er aus Südtirol stammt.

Anordnung und Ornament des Altares sind, abgesehen von den Renaissanceformen der Hintergrundsarchitektur eines Reliefs und eines Gemäldes, noch ganz gotisch, gleichwohl wird man über die Entstehungszeit des Werkes keinen Augenblick im Zweifel sein, denn die mehr malerische Behandlung der Plastik, besonders die runden, geknäulten, hier, wie so häufig, sehr manierten Falten, charakterisieren es sofort als eine Arbeit des vorgeschrittenen 16. Jahrhunderts.

Das Neue aber, wie jenen Zug ins Malerische, hat der Meister gleich der Renaissance-Architektur der Hintergründe unverstanden von fortgeschrittenen Werken herübergenommen. Ebenso steht es auch, und das gilt von so vielen Arbeiten jener Zeit, mit seinem Naturalismus. Durch das allenthalben angewendete Zeitkostüm fällt er sofort auf, ebenso durch die scharf, oft derb charakteristischen Köpfe und die kleinen nackten Kinder. Es ist dies aber nicht jener Naturalismus, der ein so wesentlicher Charakterzug der grossen Meister der Renaissance, höchstens verstärkt ihn ein Wiederhall dessen; es ist ein Ausleben des mittelalterlichen Naturalismus. Denn er ist nicht das Ergebnis eines tiefen Naturstudiums, er beruht nicht auf künstlerischem Erfassen und Erkennen der Natur, sondern ist rein äusserlich. Er giebt das Kostüm genau wieder, aber wie der Wurf des Gewandes im einzelnen durch die Gestalt, die er bekleidet, oder durch die Eigenart des Stoffes bedingt ist, dafür fehlt diesem Künstler noch jedes Verständnis, und wenn sich da und dort ein kleiner Fortschritt zeigt, so stammt er offenbar nicht aus selbständiger Beobachtung, sondern ist durch das Sehen besserer Kunstwerke angeregt, denen der Schnitzer aber nur mit halbem Verständnis folgt.

Die Gemälde der Aussenseiten der Flügel, die Beschneidung, Darstellung Christi, die Anbetung der Könige und der zwölfjährige Christus im Tempel scheinen in der Farbe nicht übel gewesen zu sein, ermangeln als handwerkliche Arbeiten aber entschieden eines persönlichen Gepräges, durch das die Urheberschaft eines bestimmten Künstlers begründet werden könnte¹⁾. Überlegen sind ihnen die auf Goldgrund gemalten, hübschen Brustbilder von Barbara und Katharina an den Thüren des Schreines der Predella, die aus dem Ende des 15. Jahrhunderts stammen.

Die Pfarrkirche in Gossensass wurde 1750 durch den Pfarrer Franz Penz begonnen und am 4. Juli 1754 geweiht. Architektur wie dekoratives Detail zeigen den in diesen Gegenden üblichen Charakter des Rokoko ohne sonderliche Bedeutung. Franz Penz begegneten wir schon als Baumeister der Pfarrkirche in Wilten und dort trafen wir auch schon den Maler der Deckengemälde der Gossensasser Kirche, die, wie eine Inschrift meldet, 1751 Mathäus Günther von Augsburg ausführte.

¹⁾ Atz S. 375 schlägt als Meister für diese Bilder und das erwähnte Wandgemälde Nikolaus Stöberl oder Vigil Raber vor.

Bei der unglaublich raschen Produktion dieser Rokokomaler und dem damit zusammenhängenden starken Beiziehen von Gehilfen, die hier z. B. sicher ganz die schwachen Ornamentmalereien ausführten, ist es leicht erklärlich, dass der Wert ihrer Werke gar verschieden, wie beispielsweise diese Gemälde Günthers sehr erheblich hinter anderen Werken desselben Künstlers zurückstehen.

Am besten erhalten sind, während anderes stark gelitten hat, im Chor die Engel, welche die Monstranz verehren. In der ersten Kuppel des Schiffes sehen wir die Krönung Mariä, in der zweiten Christus, der die Wucherer aus dem Tempel jagt. Zumal das letztere Bild zeigt in der Architektur wie in den von der Decke herabstürzenden Figuren, den herabspringenden Schafen oder dem Geld, das aus dem Kübel fällt, den Christus umstösst, recht auffällig jene etwas derben äusserlichen Bravourstücke des Rokoko, bei denen man, besonders in der Charakteristik der kirchlichen Kunst dieser Zeit, so gern stehen bleibt und darüber die grossen Feinheiten bedeutender Werke des Stils übersieht.

Dass wir mit dem Überschreiten des Brennerpasses nicht sofort in eine andere Kunstwelt kommen, zeigt Gossensass deutlich genug. Wie hier oben im waldigen Bergthal (1065 m über dem Meer) die Natur noch ganz jener des nördlichen Alpenhanges gleicht, so auch die Kunst, deren Meister für diese Gegenden ja auch sehr häufig aus dem Norden bezogen wurden. Bei der Gossensasser Pfarrkirche haben wir denselben Architekten und Maler wie in Wilten, die Barbarakapelle kann ihre Verwandtschaft mit der vier Jahre älteren Michaelskapelle in Schwaz nicht verleugnen und von ihrem Altar können wir nicht bestimmt sagen, ob die Schule seines Meisters diesseits oder jenseits des Passes lag.

Wie aber gerade bei Gossensass der Blick nach Süden, folgend der rasch bergab stürzenden Eisack, über der so stolz die Ruine der Burg Strassberg liegt, ahnen lässt, dass wir bald in eine andere Natur gelangen, uns dadurch mächtig nach dem Süden lockt, so finden sich doch auch in den Gossensasser Kunstwerken leise Züge, die den Beginn der neuen Kunstzone andeuten, dadurch darauf hinweisen, dass mehr noch als scharfe Gegensätze feine Übergänge das Charakteristische des Kunstlebens an der Brennerstrasse sind. Wir beobachteten dies schon in Nordtirol, noch mehr zeigt es sich im reicheren Kunstleben Südtirols.

Schon der Meister Lienhart Pfarrkircher weist mit der Kirche zu Wiesen bei Sterzing ein wenig südlich; der Altar der Barbarakapelle ruft uns gerade dadurch, dass er in verhältnismässig später Zeit eigentlich noch ein Denkmal mittelalterlicher Kunst ist, die grossen Südtiroler Altäre vom Ausgang des Mittelalters ins Gedächtnis und das Wandgemälde des Todes der Maria von 1515 ist, wenn auch noch so bescheiden, doch eine Mahnung, ein Vorbote der für die Kunst Südtirols vor allem charakteristischen Wandmalerei.

Folgen wir dem Laufe der Eisack, so finden wir schon in dem nächsten Dorfe Ried ein Gemälde, das bestimmter und interessanter von der Wandmalerei dieser Gegend erzählt. Rechts der Strasse liegt ein unscheinbares Haus, dessen schlichtes Äussere, dessen niedrige und gewölbte Räume im Innern mit ihrem gründlichen Schmutz auf hohes Alter und die fortschreitende Annäherung an den Süden hinweisen. Aber an der der Strasse zugekehrten Seite besitzt das Haus ein beachtenswertes Kunstwerk, ein Wandgemälde des 15. Jahrhunderts, das unter einem gotischen Baldachin stehend den hl. Jakobus darstellt und St. Christoph, den wir an den Aussenseiten so zahlreicher Kirchen und Kapellen Südtirols sehen.

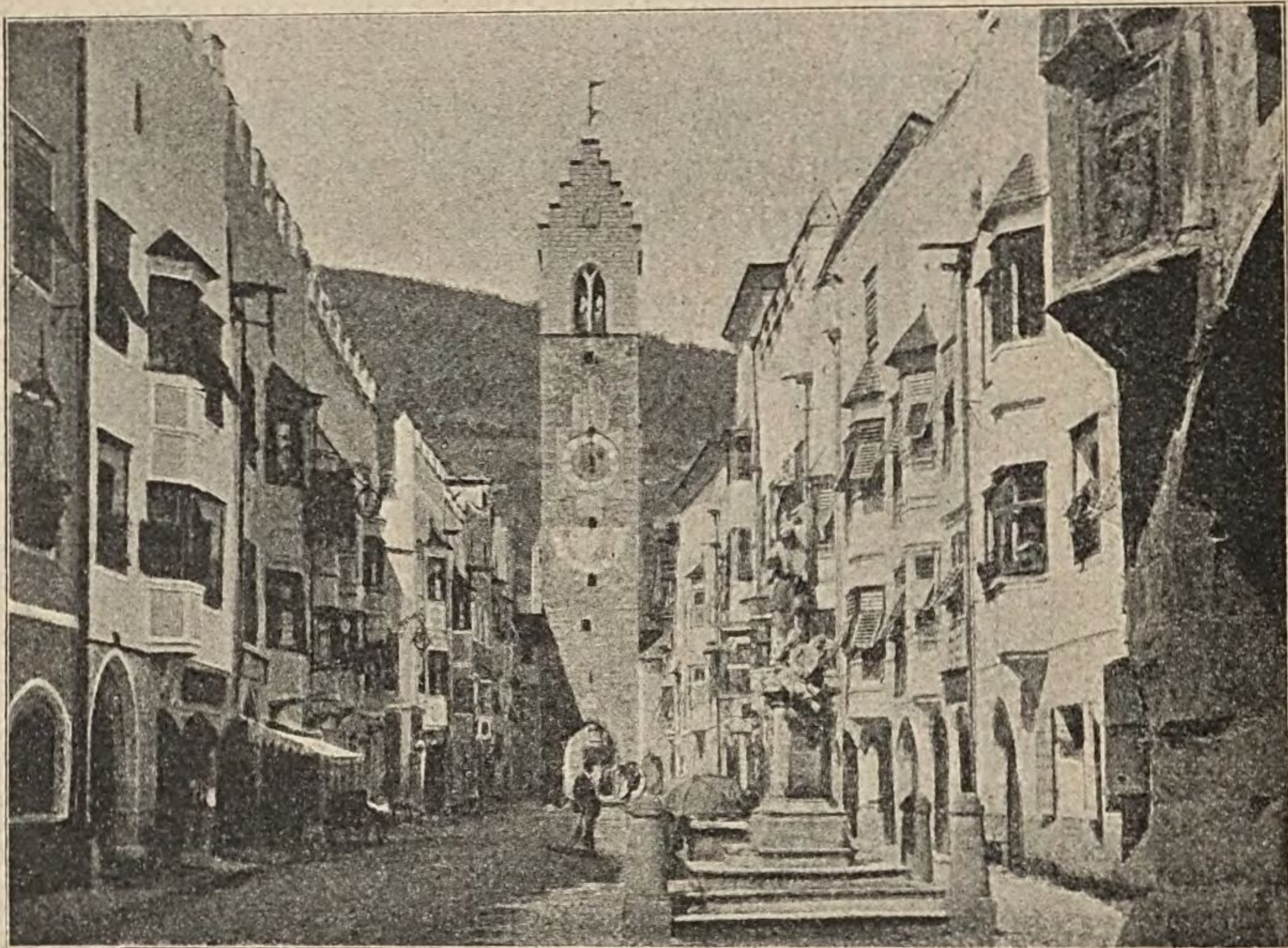
Mittelalterliche Wandmalereien finden sich an den Bauernhäusern in Nordtirol und Bayern nicht, so zahlreiche Fresken diese, besonders aus dem 18. Jahrhundert, besitzen. Die Wandgemälde sind hier aber noch dazu durchaus keine Bauernarbeit, sondern zeigen die Hand eines geübten Malers, der wohl der Schule von Brixen angehörte. Finden wir in unseren Bauernhäusern des Nordens ein Kunstwerk, so ist es, abgesehen von jenen Malereien des 18. Jahrhunderts, fast immer in der Stube geborgen; hier war im Haus die Kunst durchaus nicht thätig, aber nach der Strasse hin wurde das Haus mit einem hübschen Gemälde geschmückt. Das ist charakteristisch für die Annäherung an den Süden, ruft uns bedeutende Gegensätze im Charakter deutscher und italienischer Kunst ins Gedächtnis.

Nur in einer Gegend, in der die Wandmalerei damals breiteste Wurzel gefasst hat, ist es denkbar, dass sich an einem Bauernhaus ein gutes spätmittelalterliches Wandgemälde findet, in Brixen war dies, wie im Pusterthal und in Bozen, damals der Fall, und ähnlich treffen wir es, aber erst im 18. Jahrhundert, in Bayern. Diese echt volkstümliche Wandmalerei im späteren Mittelalter aber, der keine andere Gegend Deutschlands etwas Ähnliches an die Seite stellen kann, ist jener Zug der Südtiroler Kunst, der am deutlichsten die Anregung italienischer Kunst erkennen lässt. Aber nicht nur die ausgedehnte Übung der Wandmalerei, sondern auch der einfache grosse Stil und das Ornament des Rahmens mahnen, obgleich nur in sehr allgemeinen Zügen, schon bei dem Bauernhaus in Ried an den Einfluss italienischer Kunst auf die Südtirols.

Gegenüber den Gossensasser Kunstwerken, die doch in erster Linie an den Zusammenhang mit dem Norden erinnern, stossen wir bei dem Bauernhaus in Ried auf ein Kunstwerk, das, ein vorgeschobener Posten, deutlich nach Süden weist. Zunächst nach Brixen, durch den Charakter der Brixener Malerschule aber unwillkürlich weiter dem Flusslauf folgend nach Italien.

Dass aber trotz solcher Einzelzüge Charakter und Entwicklungsgang der Kunst hier ganz denen des übrigen südlichen Deutschlands entsprechen, keineswegs schon durch das Überwiegen italienischer Einflüsse

eine Sonderstellung gewinnen, zeigt gleich die Kirche von Ried. Ihre Ausstattung hat sich einheitlich aus der Zeit von 1669 erhalten. Gerade im Barock liegt es nahe, besonders starke italienische Einflüsse zu vermuten, die finden wir hier aber durchaus nicht, sondern der stattliche Hochaltar von bedeutender Wirkung mit seinen überlebensgrossen, etwas derben Seitenfiguren St. Peter und Paul und die beiden Seitenaltäre zeigen rein deutschen Charakter.



38. Aus der Hauptstrasse Sterzings.

Bei Sterzing erweitert sich das Eisackthal, es münden hier das Pfitsch- und Riednaunthal. Der landschaftliche Charakter gleicht noch dem an der Nordseite der Alpen durch die hohe Lage (949 m), vor allem durch die stattlichen Wälder. Besonders macht sich das im Vorfrühling geltend, wo wir so gern nach Italien wandern, wo hier in den engeren Thälern und an den Nordhängen noch viel Schnee liegt, während unten in Brixen sich schon der Frühling regt. Nur das hohe Ansteigen der Wiesen und Felder, besonders an den Südhängen, die hohe Lage mancher Orte wie etwa Telfes und einzelne der graublauen Spitzen, die sich so verblasen vom Himmel abheben, erinnern daran, dass wir am Südhange sind; eine Mahnung, die an heissen Sommertagen die Sonne manchmal recht eindringlich, gar angenehm aber an hübschen Herbsttagen ausspricht.

Die Erweiterung des Thales durch das Münden der Seitenthäler, dazu das Eintreffen des alten Saumweges, der von Meran über den Jaufen führt und sich hier mit der Brennerstrasse vereinigt, mussten hier zu einer bedeutenderen Ansiedlung führen. Seit Innsbruck ist es die erste Stadt, die wir betreten, der erste Ort, der fähig war, ein, wenn auch bescheidenes, künstlerisches Leben zu bethätigen.

Unsere Strasse führt mitten durch die Stadt (Abb. 38 u. 39), sie bildet deren Hauptstrasse, ja eigentlich die ganze Stadt, denn die Nebengassen sind gar unbedeutend. Dem Ruhepunkt an der Brennerstrasse verdankt Sterzing in erster Linie seinen Wohlstand, woran schon die hübschen alten Schilder gar lustig erinnern, die an langem, kunstvoll geschmiedetem Arm die Wahrzeichen der zahlreichen Wirtshäuser weit in die Strasse hinaushalten.

Die Durchführung der grossen Handelsstrasse durch den Ort, die Rudolf IV. 1363 verordnete¹⁾, legte den Grund zu Sterzings grösserer Bedeutung. Eine ordentliche Befestigung, die sonst für deutsche Städte, oft für erheblich kleinere charakteristisch ist, hat Sterzing auch im Mittelalter nicht besessen; es wollte sich nicht abschliessen zur Verteidigung, sondern war allenthalben offen, einladend zu fröhlicher Rast. Der Hauptturm der Stadt, der hohe Zwölferturm (Abb. 38), zu dem Erzherzog Sigmund 1468 den Grundstein legte, ist kein Verteidigungsturm, sondern steht mitten in der Stadt und die Hauptstrasse zieht unter ihm durch, seinen Namen aber trägt er davon, dass seine Glocke die Mittagsstunde verkündet.

Gesteigert wurde Sterzings Wohlstand gleich dem von Schwaz, Hall und Gossensass besonders im 15. und Beginn des 16. Jahrhunderts durch den Bergbau, an den auch hier eingemauerte Erzstufen über den Thüren und der Bergwerkshammer an dem Thorbogen mancher Häuser erinnern, mit dem Ende des 16. Jahrhunderts ging der Bergbau stark zurück und hörte im 18. allmählich ganz auf, wodurch der Wohlstand der Stadt wesentlich litt.

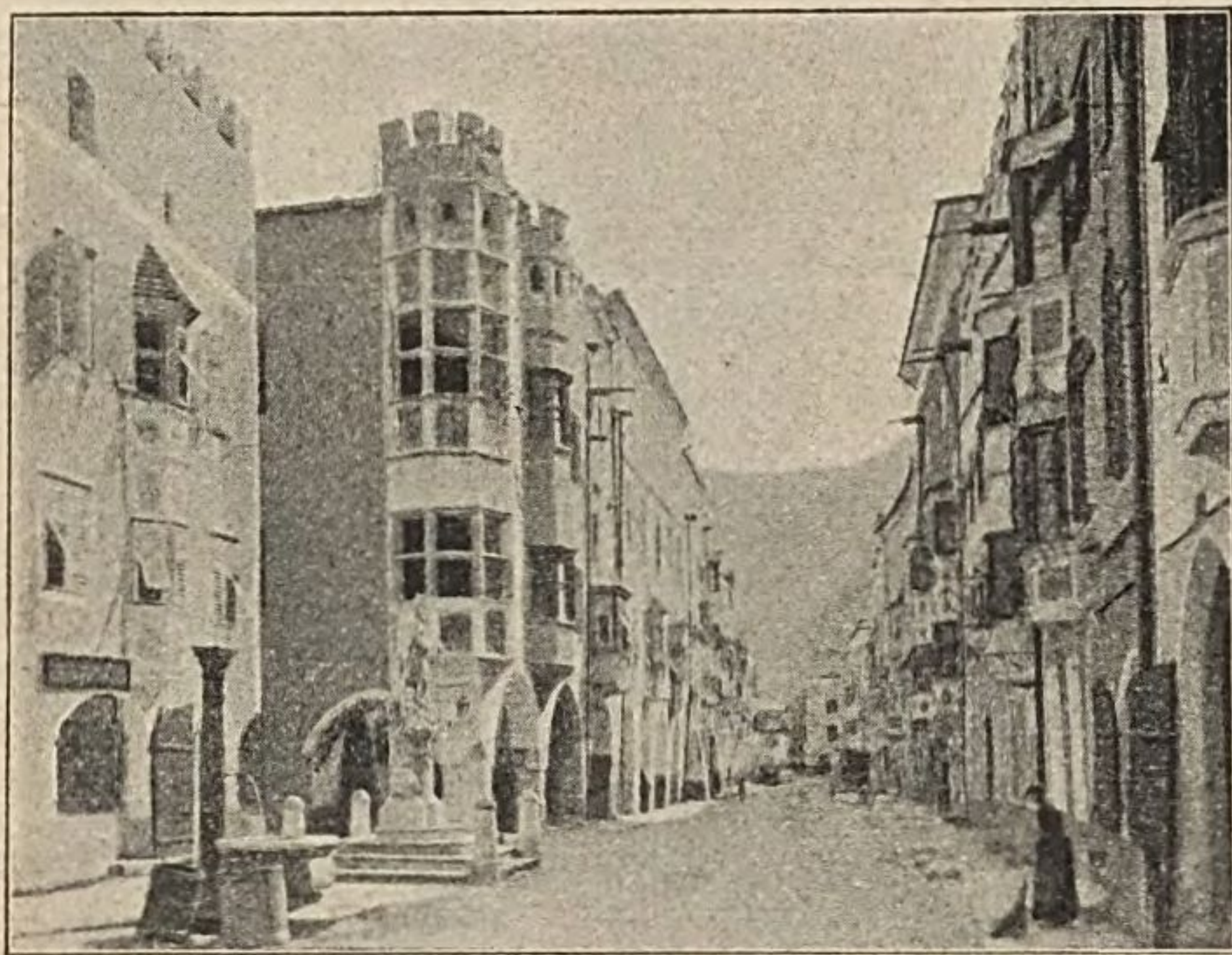
Sterzing, das seinen alten Charakter treu bewahrte, erinnert stark an die Städte des Innthals, wozu viel beiträgt, dass hier wie bei jenen das späte 15. und das 16. Jahrhundert, und zwar bezeichnend für Tirol mit dem Überwiegen spätgotischen Charakters, die Physiognomie der Stadt bestimmen.

Schon der erste Blick in die Stadt ruft uns diese Zeit ins Gedächtnis, wenn wir am Nordende eintreten und die Strasse hinabsehen, zu der die südlichen Berge einen so schönen Hintergrund bilden. Die beiden Hauptgebäude gehören jener Zeit an, der stattliche Zwölferturm der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, das Rathaus hauptsächlich den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts. Diese stehen aber nicht in einer fremden Umgebung, sondern, was hier gerade das Reizende ist, das ganze Strassenbild trägt einen einheitlichen Charakter.

1) Sterzing am Eisack. Von Konrad Fischner. Sterzing 1892. 3. Aufl.

Der Charakter des reinlichen Städtchens ist rein deutsch. Das wird einem ganz besonders klar, wenn man direkt aus Italien kommend hier Halt macht, sich freut an den zahlreichen Erkern, von denen jeder wenigstens ein bischen anders als sein Nachbar gestaltet ist, an dem sauberen Anstrich der Häuser, wie sorgfältig weisse Rahmen um Thüren, Fenster und Erker gezogen sind.

Natürlich haben sich zwischen die Häuser des 15. und 16. Jahrhunderts allmählich auch neuere geschoben und manches alte musste sich neue Zier gefallen lassen. Aber das belebt nur das Bild, erinnert daran, dass mehr als vier Jahrhunderte schon der grosse Handel durch den Zwölferturm und Sterzings Strasse zieht, das gleichwohl ein stilles, gemütliches Städtchen blieb. Im ganzen hielt man aber, wenn auch einzelne



39. Aus der Hauptstrasse Sterzings.

Züge den Wechsel der Zeit deutlich verraten, stets an der altväterlichen Bauweise fest und so blieb das Strassenbild, das schönste am Brenner, ein selten harmonisches, zugleich aber wurde es ein recht mannigfaltiges.

Der Typus des Tiroler Hauses, dessen wir oben ja eingehend gedachten, wird streng festgehalten bis in dieses Jahrhundert. Aber während die Arkaden, welche vom Rathaus

bis zum Süden der Stadt die Strasse auf der Ostseite begleiten, am Flamberghaus von 1533 durch ihren Spitzbogen noch ans Mittelalter erinnern, zeigt das Haus nebenan schon den späteren Rundbogen. Die Hochwand, die das Dach verdeckt, bekrönen häufig noch die mittelalterlichen Zinnen, daneben aber sehen wir sie auch gerade abschliessen, oder das Geizkofler'sche Haus zeigt den abgetreppten Giebel, während ein anderes im vorigen Jahrhundert einen Rundgiebel mit volutenartigen Ausläufern erhielt, also gewissermassen dies Motiv ins Rokoko übersetzt.

Die späteren Zuthaten an den Häusern aber erzählen, wie jeder Besitzer stolz auf sein Eigentum war und es noch ein wenig zu verschönern versuchte. Da sehen wir aus dem 16. Jahrhundert Wappen oder Hausmarken angebracht, dort wurden im 17. zierliche eiserne Gitter an die Fenster gemacht, und von dem wichtigen Ereignis eines neuen Verputzes des Hauses im 18. oder im Beginn des 19. Jahrhunderts zeugen

noch die einfachen, zuweilen aber stilistisch ganz charakteristischen Rahmen um Fenster und Thüren.

Wie die Bürgerhäuser von der Geschichte der Stadt und von der manchen einzelnen Bürgers berichten, der hier gebaut und sich des Lebens gefreut hat, bis er hinausgetragen wurde zur Pfarrkirche, wo wir noch seinen Grabstein finden, so, aber noch feiner und bedeutender, würde uns auch die Pfarrkirche, in der ja all dies Leben wiederklingen soll, von der Stadt und ihren Bürgern erzählen, wäre sie nicht 1859 restauriert, d. h. ausgeräumt und in einer jämmerlichen Gotik umgestaltet worden. Es ist merkwürdig, dass man bei solchen Restaurationen, die beständig den historischen und künstlerischen Reiz unserer Kirchen schädigen, nicht bedenkt, wie durch das geschmacklose Umgestalten und Entfernen von Kunstwerken aus jener Chronik der Stadt, welche die Kirche bilden soll, die Blätter herausgerissen werden. Jene individuellen Züge, die uns eben in der Hauptstrasse Sterzings so sehr erfreuten, wurden in der Pfarrkirche bei der Renovation grossenteils beseitigt, um moderner Schablonenarbeit Platz zu machen, die jedes persönlichen Charakters entbehrt und daher ebenso gut in Böhmen wie hier stehen kann.

Die Pfarrkirche Sterzings liegt merkwürdigerweise, höchst charakteristisch für die offene Stadt, gut fünf Minuten südlich derselben im freien Felde, bei dem Haus des deutschen Ordens, dessen Schutz sie als Deutsch-Ordenspfarre unterstellt war.

Der einschiffige Chor der Pfarrkirche, der, erheblich niedriger als das Schiff, dadurch einen etwas altertümlichen Eindruck macht, wurde hauptsächlich in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, etwa seit 1417, gebaut und gegen 1473 vollendet, während der Turm 1443 begonnen wurde¹⁾.

Im Langhaus, wieder eine Hallenkirche, werden die drei Schiffe durch je vier schlanke, sehr weit gestellte Pfeiler getrennt, so dass der imposante Raum eine lichte, freie Wirkung erhält.

Über den Bau des Langhauses, den Meister Caspar Köchl leitete, geben mehrere Inschriften Aufschluss.

Das älteste Datum findet sich an dem Südportal. Im Gegensatz zu dem sonst schlichten Äusseren der Kirche, das nur am Chor etwas reicher behandelt ist, zeigt dieses eine hübsche Dekoration und damit wieder jenes Streben, wenn nicht das Ganze, so doch wenigstens einen Teil der Kirche mit feiner Kunst zu schmücken. Entworfen wurde die Dekoration 1498 durch den Sterzinger Maler Mathias Stöberl, von dem wir in dem Altar der Magdalenenkirche in Riednaun von 1509 noch ein prächtiges Kunstwerk besitzen, ausgeführt wurde sie durch den Bildhauermeister Thoman.

1) Tiroler Kunstfreund 1890 Nr. 8 Fischner: Zur Baugeschichte der Pfarrkirche in Sterzing. Ferdinandeums-Zeitschrift 1884, Seite 105 u. ff. Fischner: Beiträge zur Geschichte der Pfarrei Sterzing.

An den gotisch profilierten Wänden dieses Portals sind das Stadtwappen von Sterzing und das Gerichtswappen von Friendsberg angebracht, auf dem Thürbalken aber folgende Inschrift, die von der Grundsteinlegung durch Kaiser Maximilian I. 1497 berichtet: »Rex edis huius primum Maximilianus pro fundamentis hic posuit lapidem a Brixenensi suffraganeo devotissime benedictum. Anno 1497 decimo Kalend. Marci.« Im Bogenfeld sehen wir, recht elegant ausgeführt, zwischen dem Tiroler und Habsburger das Reichswappen, darüber aber Maria, die dem Kinde auf ihrem Schoß einen Apfel reicht.

Die Jahreszahl 1510 steht auf einem Gewölbeschlussstein, der beim Umgestalten der Kirche herausgebrochen und neben diesem Portal eingemauert wurde. Die Vollendung des Baues 1524 meldet eine Inschrift am Ostpfeiler der nördlichen Arkade, sie muss sich aber noch bis gegen 1533 hingezogen haben.

Als Förderer des Baues der Pfarrkirche nennt eine Inschrift am Ostpfeiler der südlichen Arkade Joerg von Fruintsparg zu Mindelheim, Sant peterspurg und straspurg kaiserlicher Obrister, Feldhauptmann etc. Sie wurde 1528 also im Todesjahr des berühmten Feldherrn angebracht. Die Inschriften an den übrigen Pfeilern nennen neben der Bruderschaft von St. Jakob (1515) eine Reihe Sterzinger Bürger als Wohlthäter des Baues, nämlich Christoph Kaufmann (1505), Hans Pölsterl (1514), Hans Köchl (1509), die Familie Jöchl (1512).

1753 wurde die Kirche im Rokoko umgestaltet. Die Rippen und Schlusssteine der Gewölbe wurden herabgeschlagen, um den schwachen Fresken des »academicus vienensis« Adam Moelckh Platz zu machen, die Pfeiler erhielten damals recht elegante Stucko-Kapitäle.

Von dekorativer spätgotischer Steinplastik, wovon jenes Südportal ein so reizvolles Beispiel, findet sich in der Kirche nur noch eine kleine Ölberggruppe aus dem Ende des 15. Jahrhunderts über der Sakristeithür. Jener Portaldekoration nahe verwandt aber ist die gleichzeitige, recht gute Madonna mit dem Kinde über dem Westportal der benachbarten Wallfahrtskirche in Trenz. Diese Kirche, nach der Inschrift am Südportal 1498 gebaut, gleich der Sterzinger Pfarrkirche 1753 verändert und ebenfalls von Adam Moelckh ausgemalt, hat sonst vom gotischen Bau nur noch zwei hübsche, gedrehte Marmorpfeiler unter der Westempore erhalten.

An die dekorative Plastik schliessen sich die Grabsteine. Mittelalterliche haben sich in Sterzing nicht erhalten, vor allem wohl, weil der auf uns gekommene Kirchenbau in der Hauptsache erst dem 16. Jahrhundert angehört. Von dieser Zeit an aber finden wir hier zahlreiche Grabsteine, für die der Sterzinger Marmor ein hübsches Material bot, das in Brixen schon im 14. und 15. Jahrhundert zu solchen Arbeiten

verwendet wurde, dessen sich im 16. und 17. Jahrhundert ja auch Alexander Colin bediente¹⁾).

Unter den zahlreichen Grabsteinen an der Pfarrkirche finden sich zwar nur wenige Werke von erheblicher künstlerischer Bedeutung, aber doch ist das Studium namentlich derer aus dem 16. Jahrhundert von mehrfachem Interesse²⁾. Es gewährt einen seltenen Einblick in eine derartige Lokalschule, die gerade so wichtig sind, um das deutsche Kunstleben in seiner ausserordentlichen Mannigfaltigkeit zu studieren, die mit die wesentlichsten Träger von dem sind, was wir volkstümliche deutsche Kunst nennen.

Die Reihe genau datierter Werke des 16. Jahrhunderts zeigt klar gewisse Grundzüge der Entwicklung der Kunst jener Zeit, wie sie herauswächst aus jener des 15., die des 17. Jahrhunderts vorbereitet, wie die grossen stilistischen Wandlungen der Zeit wiederklingen auch bei den Steinmetzen Sterzings, das zwar durch die Brennerstrasse in steter Beziehung mit der grossen Kunstwelt stand, wo sich aber doch nur ein bescheidenes Kunstleben entwickeln konnte. Und schliesslich noch eines, die Grabsteine erzählen so viel von den alten Bürgern der Stadt, dass sie rasch in deren Geschichte einführen, die Vergangenheit gerade der kunstgeschichtlich interessantesten Periode Sterzings gestaltet sich dadurch zum lebensvollen Bilde, worum es dem Kunsthistoriker denn schliesslich doch vor allem zu thun ist.

Der Grabstein des 1505 gestorbenen fürnehmen Hans Köchl (Abb. 40) und seines in dem gleichen Jahre gestorbenen Sohnes Hans mit deren Wappen ist eine tüchtige Arbeit, die durch gotisches Ornament noch an die mittelalterliche Kunst erinnert³⁾.



40. Grabstein des H. Köchl. † 1505.

Ebenso ist auch bei dem Grabstein des den 29. August 1506 gestorbenen fürnehmen Steffan Selauer Bürger zu Sterzing und seiner den 22. März des gleichen Jahres gestorbenen Gattin das Ornament der Wappen noch gotisch, allerdings sehr frei behandelt, aber die Einfassung bildet ein einfacher Renaissance Rahmen. Noch mehrere Grabsteine, darunter auch der des 1502 gestorbenen Michael Geizkofler und seiner 1518 gestorbenen Gattin Elisabeth, dann jener des Bürgers Adam Flamm von 1536, des 1550 gestorbenen Stadt- und Landrichters Joseph Grebner, zeigen

1) Semper: Ferdinandeums-Zeitschrift, III. Folge, 40. Heft: Neues über A. Colin.

2) Eingehend bespricht diese Grabsteine Lübke: Kunstwerke und Künstler, S. 175 u. ff., er scheint mir jedoch ihren künstlerischen Wert wie ihre Stellung in der Geschichte der Renaissance zu überschätzen, auch kann ich ihm in der Annahme italienischer Arbeit für einzelne Grabsteine nicht folgen.

3) Höhe 2,35, Breite 1,07 m.

die Wappen der Verstorbenen und einfache Renaissancerahmen oft ganz geschickt angeordnet, jedoch ohne sonderliche Bedeutung; auf einem hübschen Wappenstein der 1. Hälfte des 16. Jahrhunderts ging die Inschrift, die einst auf einer Bronzetafel eingelassen war, verloren.

Auch aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts finden sich noch solche Grabsteine mit Wappen und einfachen Renaissancerahmen, wie der 1566 gefertigte für Michael Kofler († 1528) und seinen Sohn Mathäus († 1562) und der des Stadtrichters Christoph Grebner († 1582) und seiner Frau Christina († 1581), auch im 17. Jahrhundert kommen sie noch vor, wie der des 1615 gestorbenen Abraham Geitzkofler oder in dem benachbarten Wiesen der des Christoph Geitzkofler (1616) beweisen; ja auch noch aus dem 18. Jahrhundert treffen wir einen hübschen Wappenstein auf dem Grabe des 1732 im Alter von 84 Jahren gestorbenen Joseph von Leitner und seiner 1734 76 Jahre alt gestorbenen Gattin Elisabeth.

Daneben wird es aber, charakteristisch für die allenthalben zunehmende Neigung zum Malerischen, seit der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts hier, wie anderwärts, mehr und mehr üblich unter Anschluss an die gemalten Epitaphien, den Grabstein mit dem Relief einer biblischen Darstellung zu schmücken und daneben den Stifter und seine Familie im Gebete darzustellen. Das Ornament, auch die Wappen dieser Grabsteine sind schlichte, aber meist ganz ansprechende Arbeiten, dagegen sind die figürlichen Darstellungen in der Regel recht schwach, wie bei dem Grabstein des Sterzinger Postmeisters Hans Prugger († 1565)¹⁾ (Abb. 41), auf dem der Verstorbene und seine Gattin zu dem Gekreuzigten beten; auch das Relief der Erweckung des Lazarus, sowie das Porträt des Bürgers Andreas Rauch († 1570) und seiner Gattin Rosina († 1567), die 1578 ausgeführt wurden, sind unbedeutende Arbeiten.

Zwei dieser Relief-Grabsteine stammen, wie Hans Semper kürzlich nachgewiesen²⁾, aus der Werkstatt Alexander Colins und weisen damit auf Beziehungen zwischen Sterzing und Innsbruck. Der eine dieser beiden an der Westseite der Kirche eingelassenen Steine, dessen Relief Christus am Kreuz, zu dessen Füßen Maria und Johannes, über dem Kreuz aber Gott Vater zeigt, ist eine schwache Werkstattarbeit, er schmückt das Grab der den 2. Februar 1592 gestorbenen Frau Marie Salome, die in zweiter Ehe mit dem Rat Uriel Geizkofler verheiratet war. Jedenfalls erheblich besser, nach Sempers Ansicht sogar eine eigenhändige Arbeit Colins, ist auf dem zweiten Grabstein, dem des am 9. Februar 1602 gestorbenen Gregor Löffler des Jüngeren, das Relief der Auferstehung Christi, unter dem neben den Wappen der Verstorbenen mit zwei Söhnen und seine Gattin mit einer Tochter knien.

Bei dem hl. Kreuzkirchlein am Südende von Sterzing steht ein Bild-

1) Höhe 1,34, Breite 0,92 m.

2) Ferdinandeums-Zeitschrift III. Folge, 40. Heft: Neues über A. Colin.

stöckel, wie wir sie in Bayern häufig treffen, die aber wegen der gemalten Bildstöckel in Südtirol seltener werden, das 1516 Joachim Epaner stiftete. In einfachen Reliefs sind Ölberg, Kreuztragung, Kreuzigung und Beweinung Christi dargestellt. Eine bescheidene, aber nicht schlechte Arbeit, ansprechend schon durch seinen Platz an der Landstrasse, durch den es daran erinnert, wie die kirchliche Kunst jener Zeit vor allem darin echt volkstümlich war, dass sie allenthalben zum Volke sprach.

Das interessanteste, bisher ganz unbeachtete Werk der Steinplastik in Sterzing, die Madonna in der Peter- und Paulskirche am Jöchelsturm führt zur statuarischen Plastik. Die Entstehung dieser dreiviertel lebensgrössen Figur, die in einem Glaskasten neben dem Hochaltar steht, ist in den Beginn des 14. Jahrhunderts zu setzen, sie ist also wohl das früheste mittelalterliche Kunstwerk, das sich heute noch in Sterzing findet. In der Rechten hält die stehende Madonna das Scepter, in der Linken das Christuskind, welches nach seinem linken Füsschen greift. Schon dieses Motiv verrät lebensvolle Auffassung, die natürlich bei einem solchen Werk besonders erfreut, bei dem wir den Bildhauer noch mühsam nach den ersten Grundlagen seiner Kunst ringen sehen. Denn, obgleich die Arbeit für ihre Zeit sehr tüchtig, zeigt sie doch eine primitive Entwicklungsstufe, was ja in der Zeit begründet ist. Eine solche spricht sich sowohl durch die unverständenen Körperformen und die langgezogenen Falten aus, wie auch durch die starren, geschlitzten Augen und jenes eigentümliche Lächeln, das sich als ein erster Versuch, das Gesicht durch das Mienenspiel freundlich zu beleben, in der frühen Plastik aller Völker findet.

Zahlreich werden die Werke statuarischer Plastik in Sterzing und Umgebung seit der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, besonders am Schluss desselben, wo ja Sterzings Kunst sich überhaupt reicher entfaltet. Dieselben sind aber durchweg in Holz ausgeführt, so dass wir auch hier wieder die Schnitzerei als die eigentlich volkstümliche Art der Plastik kennen lernen.

Diese Gruppe leitete ehemals der stattliche Hochaltar der Pfarrkirche glänzend ein, der jedoch nicht die Arbeit eines Sterzingers, sondern in Ulm 1456 bis 1458 durch Hans Mueltscher gefertigt wurde, der dort 1427 als Bürger aufgenommen wurde, womit wir also wieder auf die



41. Wappen vom Grabstein des Hans Prugger. † 1565.

Beziehungen der Kunst Sterzings zu jener nördlich des Brenners gewiesen werden¹⁾.

Wohl schon 1753 bei der Rokokoausstattung der Pfarrkirche wurde dieses wichtigste Denkmal Sterzings aus der Mitte des 15. Jahrhunderts beseitigt und zerstört, so dass nur mehr Fragmente erhalten sind. Die Gemälde der Flügel befinden sich jetzt auf dem Rathaus, die Mittelfigur der Madonna mit dem Kinde hat in dem äusserst schwachen modernen Hochaltar der Pfarrkirche wieder Platz gefunden²⁾ und die Heiligen Barbara, Katharina, Apollonia und Ursula stehen jetzt, nachdem sie im vorigen Jahrhundert weiss überstrichen wurden, auf dem Hochaltar der Margarethenkirche, die 1678 bis 1681 erbaut wurde.

Die Flügelbilder, deren rohe Übermalungen soeben durch Professor Hauser in München abgenommen wurden, wodurch die Bilder ganz ausserordentlich gewannen, stellen auf den erheblich besseren Innenseiten dar: die Verkündigung, Geburt Christi, die hl. drei Könige und den Tod Mariä, auf den schwächeren Aussenseiten Passionsszenen. Die sterbende Maria und einzelne Köpfe zeigen den erwachenden Sinn für tieferes Empfinden und bestimmtere Charakteristik. In der Entstehungszeit bald nach Mitte des 15. Jahrhunderts findet der einfache Stil der Gemälde seine Erklärung, der sich durchweg auf die Hauptsache beschränkt, wie auch die Umgebung nur angedeutet wird. Es erinnert dies noch an die Malerei der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, hat dagegen nichts mit italienischen Einflüssen zu thun³⁾, wie auch ein spezieller Zusammenhang mit den Niederländern in diesen Bildern nicht vorliegt, was an sie erinnert, ist nur der Übergang zur naturalistischeren Art der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Der ganze Charakter dieser tüchtigen Gemälde ist einfach schwäbisch und für die schwäbische Schule besitzt das Werk durch seine sichere Datierung und frühe Entstehungszeit eine erhebliche historische Bedeutung. Ob der stattliche Altar die Entwicklung der lokalen Kunst Sterzings direkt förderte und in welcher Weise dies geschah, diese Frage lässt sich zunächst wenigstens noch nicht beantworten, da wir eine selbständige Blüte derselben, wie in Nordtirol, erst zu Ende des 15. Jahrhunderts nachweisen können, während Brixen und namentlich Bozen in der Mitte des 15. Jahrhunderts schon auf eine lange Kunstübung zurücksahen.

Die Madonna des Hochaltars (Abb. 42), die, da Mueltscher ja wiederholt

1) Über diesen Altar siehe: Fischnaler, Ferdinandeums-Zeitschrift 1892, Band 36., Seite 556. Kunstfreund 1890, Seite 27 u. ff. Dass, wie hier angenommen, die Madonna ein Werk des 14. Jahrhunderts, ist wegen des Stiles durchaus unwahrscheinlich, da dieser entschieden auf die Mitte des 15. Jahrhunderts deutet.

2) Nach Fischnaler sind in die Figuren des Hochaltars: Barbara und Margaretha alte Büsten verarbeitet, die Figuren, die Lübke als Teile des alten Hochaltars ansieht, sind sonst modern und wertlos.

3) Anders urteilen Semper: Oberbayerisches Archiv 49, Seite 191 ff. Lübke a. a. O. Seite 168. Janitschek: Geschichte der deutschen Malerei, Seite 304.

als Schnitzer bezeichnet wird¹⁾, gleich den anderen Statuen des Hochaltars wohl als seine eigenste Arbeit anzusehen ist, erinnert gleichfalls noch stark an den Stil der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Sowohl der einfach zügige, jedoch etwas schematische Faltenwurf, dem das feinere Detail fehlt, ist noch aus jener Periode festgehalten, wie auch der Mangel, dass gar häufig das Gewand nicht genügend durch den Körper motiviert wird, den es bekleidet.

Ein Gleiches gilt von den vier lebensgrossen weiblichen Heiligen, die jetzt auf dem Altar der Margarethenkirche aufgestellt sind, die namentlich trotz späterer Verballhornung immer noch durch den Schönheitssinn wirken, den sie bekunden, der übrigens zu einem nicht geringen Teil in dem Nachwirken der einfachen Grösse des Stils des 14. und frühen 15. Jahrhunderts gründet. Im Gegensatz zu jenem schlichten Stil des 14. Jahrhunderts sehen wir jetzt, was überhaupt seit Beginn des 15. Jahrhunderts charakteristisch ist, das Detail sich mehren, wir sehen den Sinn für dasselbe wachsen. Der Grund hierfür ist ja entschieden die Zunahme, das feinere Eindringen der Naturbeobachtung, da diese aber nur allgemeiner Natur ist, nicht das Einzelne streng studiert, so kehren dieselben Motive immer vielfach wieder, werden oft auch unschön gehäuft, was man besonders bei den Schossfalten und dem Auffallen des Gewandes am Boden beobachten kann.

Die Madonna des Hochaltars²⁾ lockt zu einer Parallele mit jener Maria aus dem Anfang des 14. Jahrhunderts, die wir in St. Peter und Paul betrachteten, durch die wir sehen, welche wesentlichen Fortschritte die Kunst in diesen anderthalb Jahrhunderten errungen. Denn während jene Maria aus dem Anfang des 14. Jahrhunderts durch das geringe Verständnis des Körpers, durch die geschlitzten Augen und das altertümliche Lächeln auf den unbefangenen Beschauer einer entwickelten Kunstperiode fast komisch wirkt und er erst durch kunstgeschichtliches Studium das Verständnis für die historische Bedeutung dieser Figur finden kann, so ist dagegen die Maria auf dem Hochaltar der Pfarrkirche schon ein Kunstwerk, das unmittelbar fesselt, dessen schlichte Schönheit erfreut und erhebt. Ja diese täuscht sogar zunächst über manche Schwächen hinweg, die wir erst bei sorgfältigerem Studium finden, bei dem wir dann allerdings sehen, dass die Plastik auch dieser Periode noch



42. Madonna vom Hochaltar in Sterzing.

1) Fischner a. a. O. Ferdinandeums-Zeitschrift 36.

2) Interessant ist ein Vergleich dieser Madonna mit der nur wenig älteren, künstlerisch entschieden überlegenen in Thalhausen bei Freising, Kunstdenkmale Bayerns, Tafel 47.

gar manches lernen musste, noch einen beträchtlichen Weg zurückzulegen hatte, um zu einer wirklich naturwahren Kunst zu gelangen.

Den schärferen Blick fürs Detail, die lebhaftere Auffassung vom Schluss des 15. Jahrhunderts zeigen in Sterzing und Umgebung ziemlich zahlreiche, zum teil vorzügliche Figuren jener Zeit. Wie überhaupt in Tirol, so wurden damals auch hier viele Kirchen gebaut oder erhielten wenigstens neue Altäre und anderartige Bildwerke, auch kam der damalige Aufschwung der profanen Kunst der Schnitzerei wesentlich zu statten.

In Sterzing selbst sind charakteristische Arbeiten vom Schluss des 15. Jahrhunderts die lebensgrossen Figuren von Georg und Florian in der Spitalkirche¹⁾. Sie gehören keineswegs unter die besten Arbeiten der Zeit, ihre Haltung ist sogar auffallend schwach und wieder ein Beweis, wie wenig sichere Kenntnis der menschlichen Gestalt damals oft selbst ganz tüchtige Schnitzer besaßen. Bezeichnend für den entwickelteren Naturalismus vom Ende des 15. Jahrhunderts ist der individuelle Kopf des hl. Florian, vor allem aber die sorgfältige Behandlung der Rüstung bis in die kleinsten Details der Riemen u. s. w.

Eine halblebensgrosse Pieta aus dem Ende des 15. Jahrhunderts in dem Kreuzkirchlein ist für die Zeit charakteristisch durch die, offenbar mit durch das damalige Überwiegen der Schnitzkunst bedingten, scharfbrüchigen Falten, die hier recht maniert gehäuft sind.

In der Nähe Sterzings finden sich besonders gute Skulpturen aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts in Stilfes. Die Kirche, nach einer Inschrift am Portal unter dem Pfarrer Johannes Aerb seit 1477 erbaut, wurde im Rokoko und besonders in unserem Jahrhundert (1840—43) so vollständig umgestaltet, dass sich von dem alten Bau fast nichts mehr erhalten hat. Erhebliches Interesse besitzen aber eine Reihe zum Teil vorzüglicher Holzfiguren des 15. und 16. Jahrhunderts²⁾, die leider im 18. Jahrhundert weiss angestrichen wurden. Aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts stammen von diesen die sehr guten, fast lebensgrossen Figuren der hl. Ursula und Katharina auf dem zweiten Altar rechts, dem Ende des Jahrhunderts aber gehört die hübsche, lebensgrosse Maria mit dem Kinde an, welche auf dem Halbmond steht, neben dem wir zwei Engel sehen, und die jetzt aussen an der Fassade angebracht ist, wo das feine Kunstwerk jedem Unbill der Witterung preisgegeben ist.

1) Dieselben werden seit Lübke stets als Bestandteile des alten Hochaltars der Pfarrkirche angeführt, dürften aber schon nach der Rüstung nicht aus der Mitte, sondern aus dem Ende des 15. Jahrhunderts stammen.

2) Im Jahre 1488 wird die Weihe dreier Altäre berichtet, den 7. Januar 1489 werden auf Bitten des Pfarrers Johann Aerb Ablässe in Rom ausgestellt, andere 1494 und 1512. 1496 wird eine Weihe des Langhauses berichtet. Mitteilungen der 3. Archiv-Sektion der österreichischen Central-Commission, Wien 1893, S. 395 ff.

Die 1687 erbaute Kirche zu Mareit¹⁾ besitzt auf einem guten Altar aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, der in einer südlich an den Chor gebauten Kapelle steht, zwei sehr feine Holzstatuetten aus dem Ende des 15. Jahrhunderts. Die eine derselben, St. Leonhard (60 cm hoch), hält in der Linken ein Buch, in der Rechten Stab und Kette, die andere (75 cm hoch), eine ganz reizende, noch dazu trefflich erhaltene Figur, St. Florian, neben dem ein brennendes Schloss steht, hat eine sehr hübsch gearbeitete Rüstung, in der Linken hält er die Lanze, in der Rechten den Kübel.

Über Mareit führt der Weg in das grossartige, stille Riednaunthal, das zur Zeit von Sterzings Blüte durch seinen Bergbau eine erhebliche Bedeutung besass, an die noch die reichen Kunstschatze der Magdalenenkirche in Ausser-Riednaun erinnern, die wir gleich beim Eintritt ins Thal ein wenig seitwärts auf einsamer Höhe liegen sehen.

Die Magdalenenkirche, die nach der Jahreszahl am Triumphbogen 1481 gebaut wurde²⁾, ist ein gutes Beispiel für einen unter den spätgotischen Dorfkirchen Südtirols häufigen Typus. Der einschiffige Bau besitzt innen Wandpfeiler, die das hübsch profilierte Sterngewölbe tragen, gleich dessen Rippen sie in Sterzinger Marmor ausgeführt sind.

Aus dem Ende des 15. Jahrhunderts hat sich auch noch der Hochaltar erhalten, der wohl, weil für die stattliche Kirche allzu bescheiden, 1509 durch den grossen Prachtaltar von seinem Platze verdrängt und als Nebenaltar im Chor aufgestellt wurde.

Im Schrein dieses Altars vom Ende des 15. Jahrhunderts steht unter gotischer Architektur Maria Magdalena, eine anmutige, modisch gekleidete und frisierte Dame, deren ansprechender Kopf einen Künstler von entschieden feiner Naturbeobachtung erkennen lässt, nur ist sie, bezeichnend für das späte 15. Jahrhundert, ein wenig geziert, besonders in der Haltung der Hände. Die Gemälde der Flügel dieses Altars, aussen eine Verkündigung, innen vier Szenen aus dem Leben der Maria Magdalena, sind bescheidene, handwerkliche Arbeiten, noch dazu roh übermalt, bei denen daher der Versuch einen bestimmten Künstler feststellen zu wollen sehr gewagt erscheint³⁾.

An Stelle dieses Altares trat der glänzende Hochaltar, der schönste spätgotische dieser Gegend, an dessen Predella wir lesen: »Das werch hat gemacht maister matheis stoeberl 1509«.

1) 1705—1708 erhielt diese Kirche einen neuen Hochaltar, dessen Fassung Franz Hunter, Maler zu Innsbruck besorgte. Bd. II, S. 345 der Mitteilungen der Archiv-Sektion der Central-Commission.

2) In der Central-Commission 1857, S. 327 ist die Jahreszahl irrtümlich 1281 gelesen. 1471 wird ein Ablass für die Kirche erteilt, den 16. Juni 1482 eine feierliche Weihe berichtet. II. Bd. der Mitteilungen der Archivsektion, S. 347.

3) Siehe über diesen Altar auch: Semper, die Brixener Malerschule, S. 112 Anm. 2., der auf die Ähnlichkeit der Bilder mit Flügelgemälden im Ferdinandeum hinweist.

Matheis Stöberl war Maler in Sterzing¹⁾ und als solcher wiederholt für die Pfarrkirche thätig, wo er, wie erwähnt, 1498 auch den Entwurf zu den Skulpturen des schönen Südportals machte, die Meister Thoman ausführte. Es wurde also, wie das ja Regel war, dem Maler der ganze Altar verdungen, und er bezeichnet ihn deshalb als sein Werk. Die plastischen Arbeiten wird er wohl kaum selbst ausgeführt haben, aber wahrscheinlich ist, dass er für sie Entwürfe zeichnete und zuletzt arbeitete er ja auch, indem er die Plastik bemalte, das Ganze zusammen.

In diesem Altar, wie in den Skulpturen am Südportal der Sterzinger Pfarrkirche hält Stöberl im wesentlichen an der Kunstweise des 15. Jahrhunderts fest, in dem er seine Ausbildung erhalten, in dem er ja auch schon selbständig thätig war. Dass ein Altar von 1509 noch vollkommen gotisch, ist übrigens in Südtirol durchaus nicht befremdend, so wenig als sonst in Deutschland, ja man trennt sich hier sogar nur besonders langsam und schwer von den spätgotischen Altären, weil in ihnen eben so Prächtiges geleistet worden war.

In dem oberen Abschluss des einfachen gotischen Aufbaues dieses Altares stehen Christus, etwas tiefer Maria, Barbara und Katharina, neben dem Schrein Laurentius, Jakobus, Stephanus und Andreas. Im Schrein sehen wir unter spätgotischer Architektur die dreiviertel lebensgrossen Hauptfiguren Georg und Laurentius und zwischen ihnen Maria Magdalena, die von Engeln zum Himmel geleitet wird, in dem Fels aber, auf dem sie steht, deuten zwei Bergleute die Stiftung des Altars durch die Knappschaft an.

Diese sehr fein empfundenen Figuren zeigen, besonders in den Köpfen, einen hervorragenden Schönheitssinn, namentlich auch in der zarten Gestalt der Magdalena, in den männlichen Figuren, wie besonders im Ritter St. Georg, eine feste, energische Haltung. Dem Künstler eignet durchweg, besonders auch in den Falten, ein freier, grosser Zug und er hält sich verhältnismässig frei von der Manier, die nicht selten den Eindruck selbst bedeutender Kunstwerke der Zeit wesentlich beeinträchtigt.

Die Plastik des Altars ist wieder der Malerei entschieden überlegen, aber gleichwohl sind hier auch die Gemälde der Flügel sehr tüchtige Arbeiten, die übrigens, wie Semper nachwies, verschiedene Hände erkennen lassen, was bei einem derartigen Altar ja durchaus nicht auffallend ist. Die Aussenseiten bringen Passionsszenen, die Innenseiten dagegen Bilder aus dem Leben der Magdalena, nämlich Christus im Hause des Simon, der Auferstandene erscheint Magdalena, die Erweckung des Lazarus und die letzte Beichte der Magdalena.

Auch die Predella ist ein feines Kunstwerk mit der Beweinung des Leichnams Christi im Schrein und den heiligen Christoph und Sebastian,

¹⁾ Fischnaler im Kunstfreund 1890 No. 8. Semper, Oberbayerisches Archiv, Bd. 49, S. 530.

Veit und Anna selbdritt auf den Flügeln. An den Ecksockeln der Predella aber sehen wir die hl. Nikolaus und Erasmus, die nach Semper¹⁾ Wiederholungen der Gestalten dieser Heiligen auf Dürers Holzschnitt (Bartsch 118) sind.

Tüchtige, leider stark restaurierte Schnitzwerke aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts enthalten in der Magdalenenkirche auch noch die modernen Seitenaltäre, nämlich die Relieffiguren Stephanus und Laurentius im linken, Maria, Laurentius und ein fürstlicher Heiliger, sowie an der Predella Sebastian und Rochus am rechten Seitenaltar.

Auch ein Stück des in Tirol, wie in Bayern, echt volkstümlichen, geschnitzten spätgotischen Flachornamentes hat sich in der Magdalenenkirche erhalten an einem Chorgestühl mit sechs Sitzen.

Ist der Hochaltar der Magdalenenkirche ein glänzendes Beispiel jener Prachtaltäre, die für den Ausgang mittelalterlicher Kunst ganz besonders auch in Südtirol charakteristisch sind, so zeigt dagegen ein etwa gleichzeitiges, kleines, trefflich erhaltenes Altärchen in der Schlosskapelle der Burg Sprechenstein bei Sterzing die naiv liebenswürdige Seite, die in der Kunst jener Zeit²⁾ namentlich solch bescheidenen Werken oft eigen ist. Der Altar, den reiche spätgotische Architektur bekrönt, enthält im Schrein die bemalten Holzfiguren³⁾ des sitzenden Erasmus, des hl. Christoph und Georg, in der Predella die Büsten von Georg und Barbara. Die Innenseiten der Flügel schmücken Reliefs, Maria und Anna selbdritt, darunter jedesmal ein Wappenhelm. Während diese Schnitzereien recht gut sind und besonders ansprechend im Ornamentalen, wie in der Krönung des Schreines und den beiden Wappenhelmen, sind die Gemälde der Aussenseiten der Flügel: St. Rupert und Hieronymus sehr schwach und noch dazu wurden sie später roh übermalt.

In der Kapelle und Schloss Sprechenstein finden sich noch einige weitere Figuren dieser Zeit, so fünf weibliche Heilige, von denen namentlich die drittel lebensgrosse beachtenswert ist, die ein Buch in der Linken hält und jetzt in der Kapelle unter der Kanzel steht, ferner zwei sehr nette Engel, die Leuchter halten⁴⁾, auf dem Altar der Kapelle, der, ein wenig bedeutendes Werk des 18. Jahrhunderts, jedoch einige ganz hübsch geschnitzte Rokokoornamente besitzt.

Etwas südlich von Sprechenstein liegt die bereits erwähnte Wallfahrtskirche Trens, in der sich auch einige Schnitzwerke der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts finden. In einem spätgotischen Altarschrein stehen die dreiviertel lebensgrossen Figuren der Anna selbdritt, Agnes und Mar-

1) Ferdinandeumszeitschrift 1892 (Bd. 36), S. 535 ff., daselbst auch noch Näheres über die Gemälde dieses Altars.

2) Nach dem Führer durch Sterzing S. 34 soll der Altar 1505 von Hans Meuchwez gefertigt sein, diese Bezeichnung habe ich nicht gefunden.

3) 70 cm hoch,

4) c. 50 cm hoch.

Riehl, Brennerstrasse.



garetha und in der Kirchhofkapelle daselbst eine Beweinung des Leichnams Christi durch Johannes, Maria und Magdalena¹⁾.

In Tuins, dessen spätgotische, jedoch im Rokoko vollständig veränderte Kirche nach der Inschrift am Portal 1511 erbaut wurde, steht in einer Feldkapelle am Eingang des Dorfes eine Maria (1 m hoch), die mit beiden Händen das Kind hält, eine ganz gute, leider auch roh überschmierte Figur aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts.

In Sterzing selbst hat sich aus dem Beginn des 16. Jahrhunderts nur wenig und Unbedeutendes von Holzskulpturen erhalten, nämlich die schwache Kreuzigungsgruppe und Christus, der das Kreuz trägt, mit Simon von Cyrene in der Pfarrkirche.

Weit bedeutender sind einige Holzfiguren in der Kirche zu Stilfes, die wir schon wegen ihrer interessanten Figuren der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts erwähnten, mit denen die tüchtigen Statuen der Mitte des 16. Jahrhunderts das traurige Los teilten, im 18. Jahrhundert weiss angestrichen zu werden. Auf dem ersten Altar rechts vom Eingang stehen die recht guten, halblebensgrossen Statuen der hl. Margaretha und Dorothea, sowie auf einem Beichtstuhl eine sehr tüchtige, drittel lebensgrosse Ottilie und schliesslich noch auf dem Hochaltar die bedeutenden, überlebensgrossen Statuen von Andreas und Paulus.

In den Perioden des Barock und Rokoko scheint sich in Sterzing, dessen Wohlstand damals ja erheblich zu sinken begann, sowie in der Umgebung kein sehr reges Kunstleben entfaltet zu haben. Ein gutes Werk des 17. Jahrhunderts aber ist der Altar von 1659 in dem Kirchlein St. Zeno bei Reifenstein, zu welcher Zeit, wie die Jahreszahl 1660 z. B. im grünen Zimmer in Reifenstein beweist, auch in dem Schloss manches hergestellt wurde.

Wie überall in den katholischen Gegenden, so wurden zwar auch hier im 18. Jahrhundert vielfach die Kirchengausstattungen verändert und erneut, wie namentlich 1753 die Sterzinger Pfarrkirche und die in Wiesen. Die Rokokowerke der ersteren aber sind mit geringen Ausnahmen der modernen Restauration zum Opfer gefallen, nur die zwar etwas derben, aber originellen Kirchenbänke mit den steigenden Löwen an den Wangen haben sich erhalten.

Aus dem 18., noch mehr aber aus dem 17. Jahrhundert stammen eine stattliche Reihe Prozessionsstangen in der Pfarrkirche mit teilweise feinem figürlichen Schmuck, interessant zumal durch das geschickt geschnittene Ornament, in dem, wie auch im allgemeinen Typus dieser Stangen, die Gotik noch so stark nachklingt, dass man die Arbeiten des 17. Jahrhunderts bei oberflächlicher Betrachtung leicht für Werke der Spätgotik ansehen kann.

¹⁾ c. 50 cm hoch.

Die den 6. Oktober 1739 geweihte Elisabeth-Kirche¹⁾ beim Deutschen Haus spricht besonders durch ihre lichte Haltung an, durch die feineren Stuckaturen, die offenbar keine Tiroler Arbeit sind, und das ganz geschickte Deckengemälde der Almosen spendenden Elisabeth vor der hl. Dreifaltigkeit. Der in diesen Gegenden so vielfach thätige Matthäus Günther aus Augsburg, der 1736 die Kirche des Klosters Neustift ausmalte, nennt sich in einer Inschrift als Maler dieses Bildes, er brachte wohl auch die geschickten Stuckatorer mit.

Tirol besitzt bekanntlich ausserordentlich zahlreiche Burgen aus den verschiedensten Perioden. Teile von Hocheppan, Taufers und besonders Schloss Tirol gehören noch in die romanische Epoche; hier hat sich natürlich nur Architektur erhalten, die zu künstlerischer Behandlung meist nur bei den Burgkapellen gelangt. Für das 14. Jahrhundert ist Burg Runkelstein mit seinen Wandgemälden eines der bedeutendsten Denkmale, und zahlreiche Burgen gehören dem Ausgang des Mittelalters und der damit so innig verbundenen Renaissance an. Diese sind geschichtlich ganz besonders wichtig, da sich im 15. Jahrhundert, anknüpfend an die kirchliche, die profane Kunst selbständig zu entwickeln beginnt, während sie sich dann im 16. eigenartiger und reicher gestaltet.

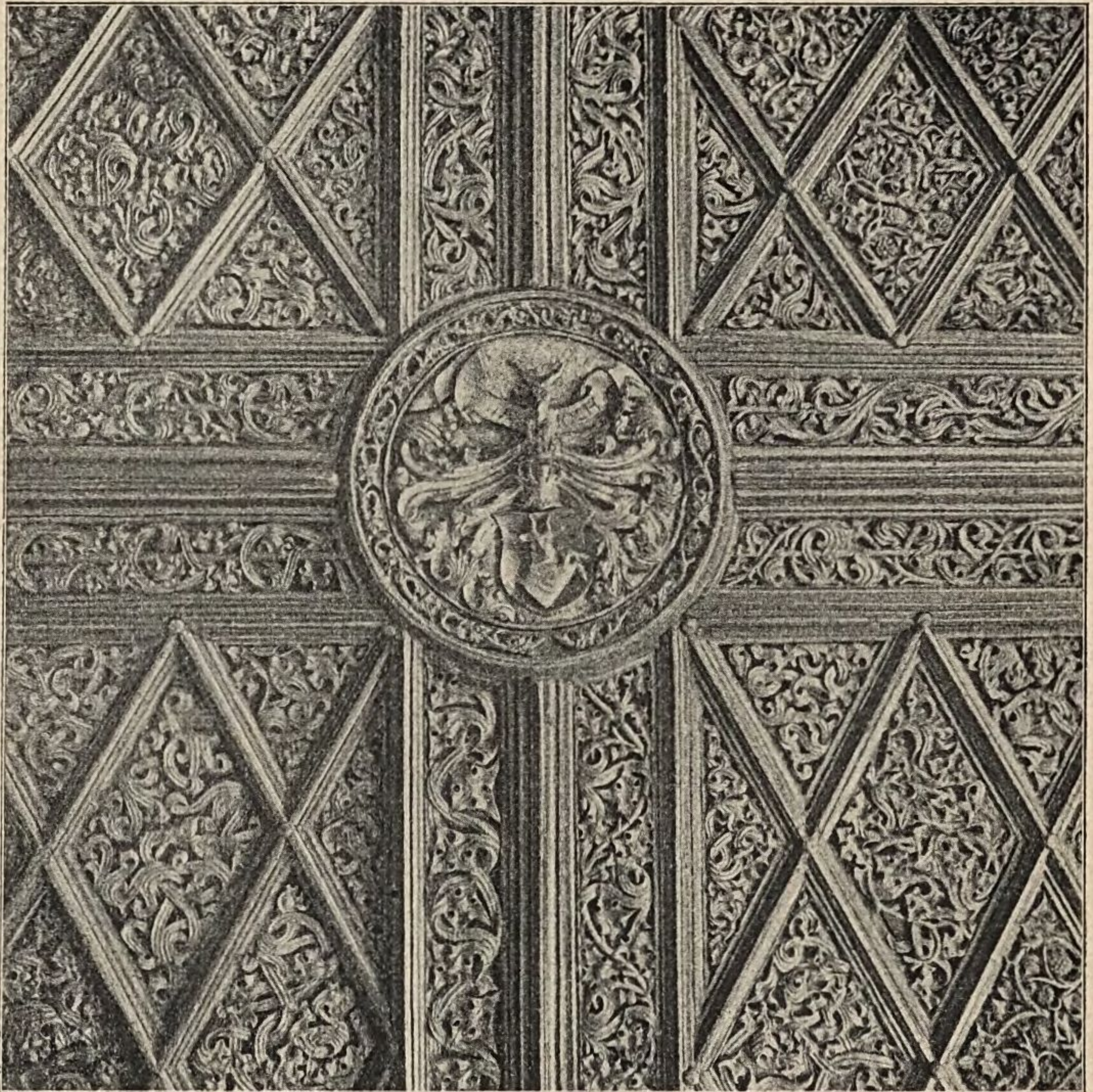
Die Burgen und Herrenhäuser Tirols sind hierfür aber um so interessanter, da sie mehrfach noch, so gut wie sonst nirgends in deutschen Landen, Teile der alten Einrichtung erhalten haben, wodurch wir hier auch heute noch, trotz dem vielen, was in den letzten Jahrzehnten in alle Welt entführt wurde, einen ganz einzigen Blick in die Kunst des Hauses für jene Zeit gewinnen.

Die Burgen am Rhein vor allem begeisterten die Romantiker, ihre imposanten malerischen Ruinen weckten den Sinn für Kunst und Leben jener Zeit zunächst zu poetischem Schwärmen, zum Zurückträumen in dieselbe. In den Burgen Tirols aber können wir uns in jene Zeit einleben, besonders im späten Mittelalter, was auch die jüngste Zeit mehrfach mit sorgfältigem Studium that und wodurch wir manche Schönheit der Spätgotik kennen lernten, die man bisher viel zu wenig beachtete. Ganz einseitig betrachtete man diese nur vom Standpunkt der kirchlichen Baukunst, wo dies übrigens auch nicht ganz gerechtfertigt ist, als eine Periode des Auslebens mittelalterlicher Kunst, geradezu sogar als eine Zeit des Verfalls und übersah dadurch ganz, wie reich junges Leben in ihr keimt. Wie viel wir für eine neue Auffassung der spätgotischen Kunst des Hauses in Tirol gelernt haben, weiss jeder, der Tirol nur einigermaßen kennt und die besten modernen deutschen Arbeiten verwandter Stilrichtung in den letzten Jahrzehnten aufmerksam verfolgt hat. Eines der schönsten und mit Recht gar viel benützten Studienobjekte

1) Tinkhauser S. 674.

dieser Art liegt ganz nahe bei Sterzing, nämlich Burg Reifenstein, und in Sterzing selbst sind die Decken im Jöchelsturm eine sogar noch höher stehende Leistung spätmittelalterlichen Kunstgewerbes, während das Rathaus ein recht charakteristisches Denkmal bürgerlicher Baukunst der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts ist.

Den Jöchelsturm, einen stattlichen Bau, dessen hoher getreppter



43. Decke aus dem Jöchelsturm in Sterzing von 1469.

Giebel schon das echt mittelalterliche Haus verrät, baute in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts Hans Joechl aus Stegen bei Bruneck, mit dem sich diese angesehene Familie in Sterzing niederliess. Wie Wappen und Inschrift in Mitte der Decke der Hauptstube des zweiten Stockes melden, hat Mathias Joechl 1469 diesen herrlichen Plafond einsetzen lassen (Abb. 43), ein wahres Prachtstück spätgotischer Dekoration, damals

wurden wohl auch die Decken der Nebenzimmer mit den beachtenswerten Malereien geziert.

Die elegant profilierten Balken jener Decke, wie auch die Rauten, in welche die Felder zwischen denselben geteilt sind, werden durch das feinste geschnitzte Ornament geziert. Dabei entfaltet sich ein herrlicher Phantasie Reichthum, der ja oft auch selbst in bescheidenen Landkirchen an dem schlichten Ornament der Emporen, Kirchenstühle und Thüren so reizvoll ist. Kein Feld gleicht dem andern, auf jedem werden die zierlichen gotischen Ranken anders verschlungen, die Blätter anders gezeichnet, in denen zwischen rein ornamentalen häufig auch fest stilisierte Naturformen auftauchen, die an Eichlaub, Distel und Epheu anknüpfen oder an die Weinranke mit Trauben und Blättern. Sie sind der schönste Beweis, wie mächtig sich jetzt allenthalben der frische Sinn für Natur regt, mit ihnen und dem unendlich mannigfaltigen Spiel der gotischen Ranken löst sich der strenge Charakter des älteren gotischen Ornaments.

Für das Ornament, das streng im Dienste der Architektur steht, lag hierin oft ein wesentlicher Nachtheil, hier aber, wo es sich um die heitere Dekoration einer Zimmerdecke handelt, sehen wir auch den grossen Fortschritt, den diese freiere Behandlung des gotischen Ornamentes brachte, das so wesentlich der Renaissance vorarbeitet, in die es ja auch vielfach übergreift.

Man überträgt nicht mehr blos das streng architektonische Ornament von der Kirche ins Haus, sondern man gestaltet es eigenartig um, je nach dem Zweck, dem es dient, häufig auch unter Rücksicht auf das Material, in dem es gebildet wird. Darin liegt ein wesentlicher Fortschritt, gerade auch nach der stilistischen Seite, dieser Zug ist es auch, der heute so vielfach zum Nachbilden des gotischen Ornamentes, zum Lernen an demselben lockt, um so mehr als, während dieser Naturalismus und das freie Spiel des Ornamentes zeigen, dass die ausschliessliche Herrschaft der Architektur, wie sie im Mittelalter bestand, überwunden wird, andererseits doch als Nachklang derselben jene sichere Stilisirung bleibt, die wir gerade heute wieder so sehr bewundern.

Neben ihrem Schlosse erbauten, wie eine Inschrift an der Decke meldet, 1474 die Jöchl die hübsche, einschiffige, gewölbte Kirche St. Peter und Paul, die noch ihre schön geschnitzte spätgotische Thür besitzt, während die Einrichtung 1744 umgestaltet wurde, wobei auch der ganz tüchtige Hochaltar und der Seitenaltar errichtet wurden.

Das Rathaus Sterzings (Abb. 39), ein Hauptschmuck der grossen Strasse, schliesst sich in seiner Anlage an den Typus des Südtiroler Bürgerhauses an, wie das auch in anderen Gegenden Deutschlands häufig ist, wodurch unsere Rathäuser gar mannigfaltig und meist sehr charakteristisch für die bürgerliche Baukunst ihrer Gegend sind. Da im Jahre 1468, in dem auch der Grundstein zum Zwölferturm gelegt wurde, ein Haus an dieser Stelle gekauft wurde, um als Rathaus umgebaut zu werden, so stammt

der Kern des Baues wohl noch aus dem 15. Jahrhundert, seine charakteristischsten Teile aber gehören erst dem vorgerückteren 16. Jahrhundert an, halten aber gleichwohl den gotischen Charakter streng fest.

Wenn man die Hauptstrasse herabkommt, fällt einem das Rathaus sofort auf, da sich die Strasse hier etwas verengt und ein Seitengässchen abzweigt, das Rathaus an diesem Eck aber einen gar hübschen Erker besitzt, der aus vier Seiten des Achtecks konstruiert ist.

Dieser Erker von 1524 zeigt in zwei Stockwerken viereckige, mit hübschen, gotischen Profilen umrahmte Fenster, unter denen des ersten Stockes die Wappen von Österreich und Tirol, das Sterzinger und das Gerichtswappen von Freundsberg, unter jenen des zweiten Stockes Masswerkfüllungen. Im dritten Stock führen kleine spätgotische Fenster dem Dachboden Licht zu, der Erkerturm schliesst, wie nach der Hauptstrasse das ganze Haus, mit einem Zinnenkranz ab. Ein zweiter einfacherer Erker, der ebenfalls vom ersten Stock bis zum Zinnenkranz durchgeht, ziert die Mitte der Seite nach der Strasse zu. Nach der Hauptstrasse öffnet sich das Untergeschoss in spitzbogigen Arkaden. An der Rückseite des Hauses findet sich eine Gallerie mit kleiner Freitreppe.

Eine einfache Treppe führt in den ersten Stock des Rathauses und hier bildet den Mittelraum ein stattlicher Lichthof, dessen Licht durch ein grosses, über das ganze Dach emporsteigendes Fenster einfällt. Im zweiten Stock umzieht den Lichthof eine Gallerie, zu der die Treppe emporführt und von der aus die Thüren in die einzelnen Zimmer gehen. Die schlichten Details knüpfen, obwohl die Gallerie erst in den dreissiger Jahren des 16. Jahrhunderts ihre jetzige Gestalt erhielt, noch allenthalben an die Gotik an.

Dieser Lichthof, der, wie oben erwähnt, auf die Anregungen des italienischen Palastbaues zurückzuführen ist, dessen Hof hier nur zum Schutz gegen die Unbilden der Witterung eingedeckt ist, wird jetzt nach Süden im städtischen und Herrenhaus immer gebräuchlicher. In Sterzing bietet auch das Gasthaus zur Rose ein charakteristisches Beispiel desselben und allgemein findet er sich dann in Klausen oder gar in Bozen.

Im Sterzinger Rathaus sind auf diesem Platz allerlei Altertümer aufgestellt, unter denen namentlich einige Epitaphien aus der 1853 abgebrochenen Totenkapelle bei der Pfarrkirche interessant sind, so die Epitaphien von 1597, 1620 und besonders das des Abraham Geizkofler von 1600 mit hübschem, sehr massvollem Renaissancerahmen.

Ein ansprechender, durch die beiden Erker originell belebter Raum ist das Ratszimmer, das durch seine einfache, aber hübsche, um 1524 ausgeführte Renaissancevertäfelung einen gar gemütlichen Eindruck macht. Die Thür dieses Zimmers besitzt aus gleicher Zeit ein reiches Beschlag, das noch deutliche Nachklänge der Spätgotik zeigt, sehr frei erfunden und gut stilisiert ist. In dem Zimmer sind gleichfalls Sterzinger

Altertümer aufgestellt, darunter auch die erwähnten Flügel des Hochaltars der Pfarrkirche. Von der Decke aber hängt das prächtige Lüsterweibchen herab (Abb. 45), das, wohl gleichfalls im dritten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts gefertigt, hier als Lukretia behandelt ist. Es läuft in mächtige Steinbockhörner aus, an denen zwei nette Putten stattliche Guirlanden befestigen, die von deren Enden zum Kopf des Leuchters laufen.

Schloss Reifenstein, eine Stunde südlich von Sterzing, ist, wenn auch ein grosser Teil der Burg in Trümmer liegt, verhältnismässig trefflich aus dem Ende des 15. Jahrhunderts erhalten, denn nur unbedeutende Malereien erinnern da und dort an Änderungen im 17. Jahrhundert und vor allem hatte das Schloss das seltene Glück, von einer wohlgemeinten Restauration verschont zu bleiben.

Die Burg liegt auf einem nach allen Seiten steil abfallenden Felsen, der nördlich durch einen Grat mit der Anhöhe zusammenhängt, auf der das Zenokirchlein liegt. Ein schmaler, steiler Weg führt zu dem Schloss, an dessen einst starke Befestigung schon das Aussenthor mahnt, in dem noch das alte Fallgitter mit seinen mächtigen Eisenspitzen steckt.

Durch dieses Thor gelangen wir in den Vorhof, dessen Gebäude ganz in Trümmer liegen, zwischen denen wir aber reizende Ausblicke in das Thal und auf das nahe Dorf Elzenbaum haben. Über die morsche Brücke geht es zum Hauptthor und neben demselben bietet das alte kleine Schlupfthörchen den gewöhnlichen Eintritt in die Burg.

Das Innere der Burg ist, abgesehen von ein paar Zimmern, die sich der Besitzer als Absteigequartier eingerichtet, fast ganz verlassen, ein äusserst malerisches Gerümpel, in dem in einer grossen rauchgeschwärzten Stube eine arme Familie wohnt. Malerisch fesselt das alte Gemäuer ungemein, interessant sind die Anlage und die charakteristischen Gänge und Treppen, vor allem aber zwei trefflich erhaltene Zimmer aus dem Ende des 15. Jahrhunderts, der Hauptbauzeit des Schlosses, das 1470 Herzog Sigismund dem deutschen Orden übergeben hatte.

Das eine dieser Zimmer, im Erdgeschoss, hat einfache Vertäfelung, aber einen kleinen Fries mit zierlich geschnitztem spätgotischem Masswerk und hübsches Ornament an den grossen Balken, welche die Decke tragen, die Thüre erfreut durch ihre spätgotischen Schmiedearbeiten und über derselben ist ein Wappen angebracht. In diesem Zimmer steht auch ein reizender, viel kopierter Schrank vom Ende des 15. Jahrhunderts, in dem einst ein Waschbecken angebracht war, den originelles Flachornament schmückt und zierliches Masswerk bekrönt, das an den Abschluss kleiner Altäre erinnert. Im kleinen sehen wir hier, wie häufig auch im grossen, wie die aufkeimende Kunst des Hauses jetzt an jener der Kirche noch gar manche Anleihe macht.

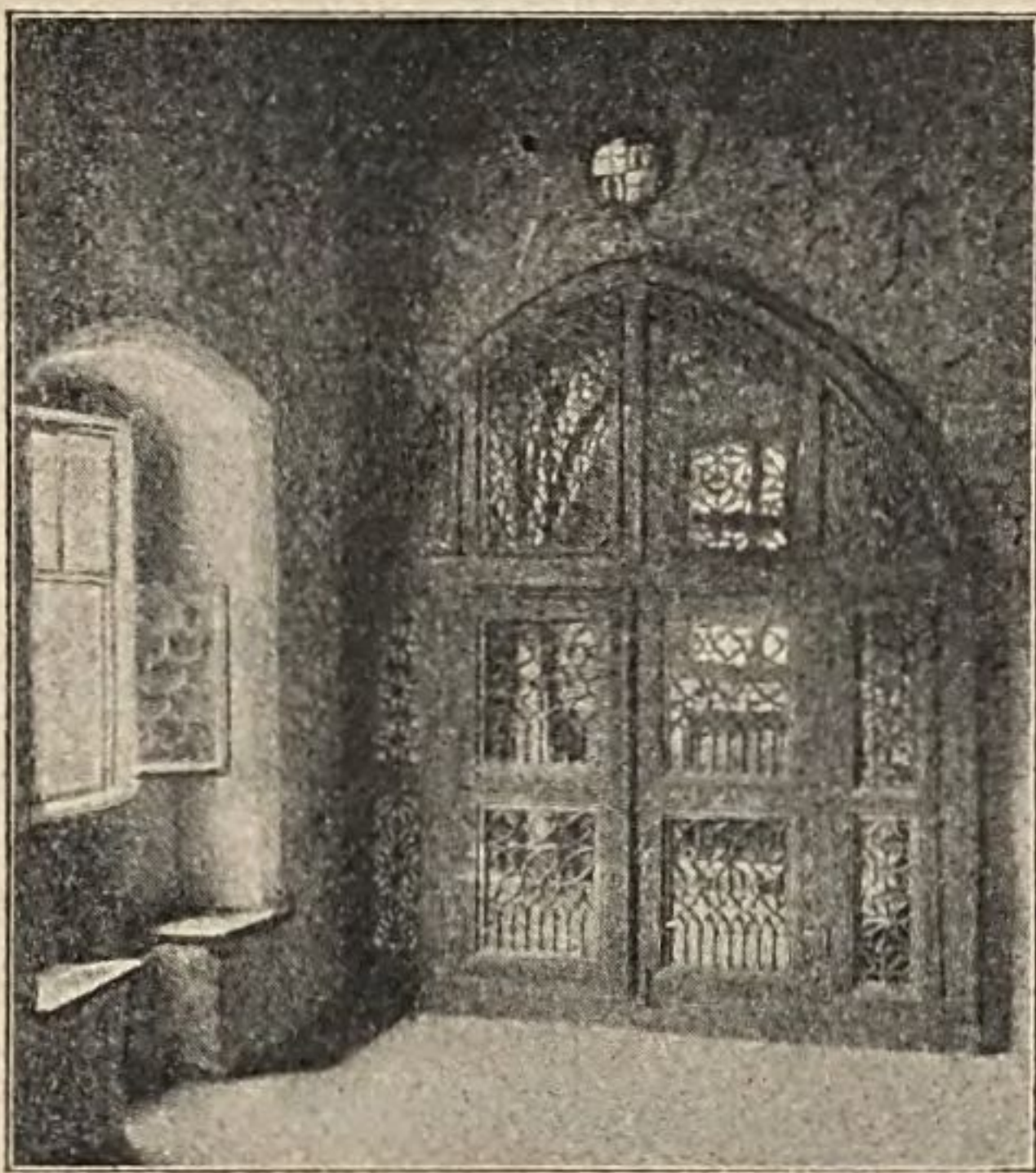
Sonst findet sich von Möbeln hier unten nur noch eine alte Bettstatt, alles andere ging im Sturm der Zeiten zu Grund. Sehr gross

war aber, obgleich die Räume damals ja recht elegant ausgestattet waren, die Zahl der Möbel, die hier zu Ende des 15. Jahrhunderts standen, sicher nicht. Denn Bett und Truhe, ein Schrank, der jedoch meist als Wandschrank mit der Mauer verbunden war, sowie eine Waschgelegenheit genügten für das Schlafzimmer. Eine Bank, in der Regel an der Wand befestigt, ein schwerer Tisch, vielleicht, aber offenbar nicht allzu häufig im 15. Jahrhundert, ein paar Stühle, ein Schrank mit dem Waschbecken und etwa noch eine Kredenz mit allerlei Prunkgeschirren sind damals eine reiche Ausstattung für ein Wohnzimmer. Mit dem Anfang des 16. Jahrhunderts beginnen dann die Möbel, die noch lange gotische Stileigentümlichkeiten festhalten, sich zu mehren,

wovon sich drüben in der Sammlung auf Burg Sprechenstein manch schönes Stück erhalten hat.

Eine enge, dunkle Wendeltreppe führt aus dem besprochenen Zimmer der Burg Reifenstein in das darüber gelegene, noch interessantere Gemach. Wände und Decke dieses Zimmers wurden 1498 mit grünen gotischen Ranken bemalt, durch die zierliche Äste gezogen sind, auf denen und zwischen denen sich allerlei Figuren tummeln.

An dieses Zimmer stösst als Erker die kleine, gewölbte Hauskapelle. Eine stattliche Flügelthüre, ein bunt bemaltes Prachtstück gotischer Schnitzkunst, trennt diesen kirchlichen Raum von dem profanen



44. Thüre zur Schlosskapelle in Reifenstein.

(Abb. 44). Die Leisten und Ränder der Thüre sind mit elegantem gotischen Flachornament geschmückt, die Felder aber mit durchbrochenem Masswerk in buntestem Wechsel der Formen. An der Altarwand der Kapelle sehen wir Reste eines guten Wandgemäldes der Maria mit dem Kinde.

Gleich der Kapelle besitzt, wie gesagt, auch das anstossende Wohnzimmer Wandgemälde, wie ja überhaupt Südtirol, wo die kirchliche Wandmalerei viel verbreiteter als sonst in Deutschland, sie auch in den Schlössern ganz besonders pflegte. In dieser reichen Übung der Wandmalerei mag man auch hier noch ein Ausklingen italienischen Einflusses erkennen, in ihrem Charakter aber zeigt sich keine Spur davon. Während wir in den Heiligen am Bauernhaus in Ried deutlich, weil zur kirchlichen Kunst gehörend, noch den Nachklang italienischer Kunst spüren, ist davon in den Gemälden im Zimmer der Burg keine Rede, selbst die hier in die Ranken gemalten Heiligen, ja

nicht einmal die Maria in der Schlosskapelle zeigen auch nur den leisesten Anklang an italienische Kunst.

Sehr eigenartig sind die phantastischen und phantasievollen Malereien im Wohnzimmer, sowohl im Ornament, wie in den Figuren, den ernsten sowohl als den humoristischen; rein deutsch stehen sie der italienischen Kunst ganz fremd gegenüber; gerade im Hause, wo sich ja auch weiterhin die deutsche Kunst so eigenartig entwickelt, sehen wir sie auch hier vollkommen selbständig.

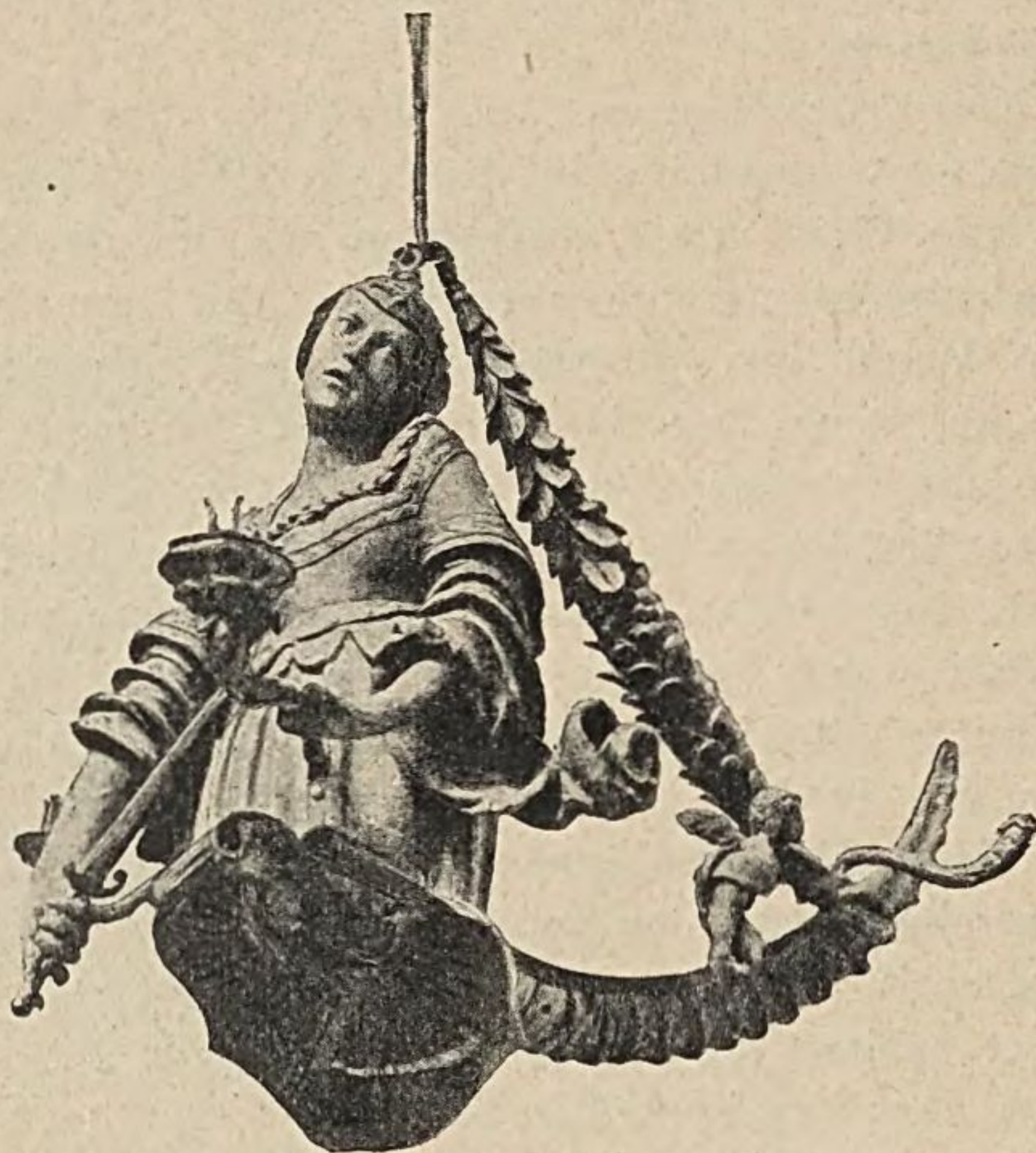
Wie diese Kunst des Hauses an die ältere der Kirche anknüpft, zeigt sich trotz aller Selbständigkeit noch deutlich genug. Dem Ornament, das hier die Wand ziert, begegnen wir an der Rückwand und den Seitenteilen älterer und gleichzeitiger Altäre gar häufig, in den Ranken an der Wand des Wohnzimmers treffen wir auch die uns von der Kirche her vertrauten Gestalten des hl. Nikolaus und Christoph.

Andererseits aber zeigen diese Wandgemälde doch auch, wie die Kunst durch ihre Thätigkeit für die Ritterburg neue Stoffe gewann, von einer neuen Seite ins Leben geführt wurde. Denn auf jenen Ästen im Ornament klettern auch muntre Burschen, Kinder, die mit Vögeln spielen, und eine fröhliche Jagdgesellschaft treibt sich da herum. An der Thüre aber, die in das nächste Zimmer führt, ist der Niemand als Urheber alles Missgeschicks abgemalt, wie er zwischen zerbrochenen Töpfen und ähnlichen vom häuslichen Jammer erzählenden Dingen dahinschreitet, welches Bild der Vers erklärt: »niemanz heiss ich, was man thut das ziet (zeihet) man mich.«

Es erinnern diese Wandgemälde an die Miniaturen des Gebetbuches, in dem einst hier der Ritter blätterte, wo sich neben den frommen Bildern in den Randleisten der Künstler freigehen lassen konnte, ähnlich ins Leben griff voll Freude an der Natur, voll Laune und Humor. So mächtig war eben der Zug der neuen Zeit, dass er überall zum Durchbruch kommt, und wer ihn in seiner ganzen Kraft, in seiner ganzen poetischen Fülle erfassen will, der muss ihn überall belauschen, hier auf der verfallenen Felsenburg, in der stillen Waldkapelle, in der Dorfkirche, im Bürgerhaus und im herrlichen Dom, wie die Schönheit des Frühlings nur kennt, wer sie verfolgt vom Schneeglöckchen und den knospenden Reisern bis zum herrlich blühenden Garten.

Von Burg Reifenstein sehen wir, ehe wir, um der Eisack nach Süden zu folgen, hinabsteigen, noch einmal zurück in das Sterzinger Thal. Es bietet ein echt deutsches Landschaftsbild mit den hohen Bergen und den schönen Wäldern, mit dem Städtchen, das den Charakter der deutschen Stadt an der Brennerstrasse vom Schluss des Mittelalters und aus dem Beginn der neuen Zeit so treu bewahrte, mit den Dörfern, die sich so weit an den Höhen hinanziehen, mit der hochgelegenen Burg Sprechenstein und dem malerischen Reifenstein. Wir haben in dem Thal, das sich zunächst verengt und von stattlichen Wäldern begleitet wird, und

dann noch weit nach Süden noch eine lange Wanderung auf rein deutschen Boden vor uns, aber ein so trauliches deutsches Stadt- und Landschaftsbild finden wir nicht wieder, drum einen letzten frohen Gruss und dann munter durch das Thal hinab.



45. Lüsterweiberl aus dem Sterzinger Rathaus.

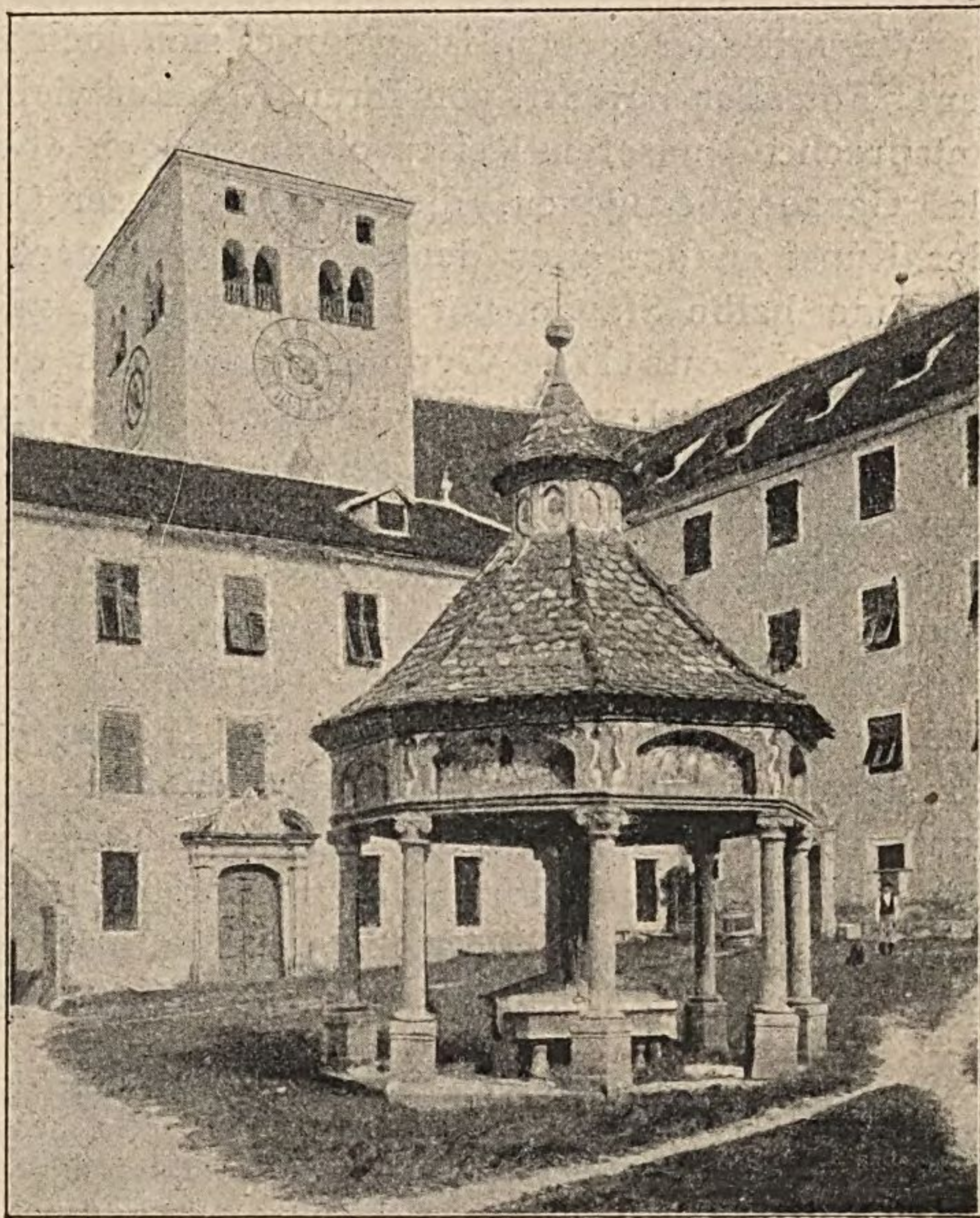
VI. Kloster Neustift.

Mit Franzensfeste beginnt ein neuer Abschnitt der Brennerstrasse. Das sagen uns schon die grossen 1833 bis 1838 angelegten Festungswerke und der Blick in das südlich tief unten liegende breitere Thal von Brixen, sowie östlich das Abzweigen von Bahn und Strasse nach dem Pusterthal und

ebenso die Weinstöcke an den Südabhängen. Im Brixener Thal aber kommen dann als Vorboten südlicher Vegetation vor allem noch die zahmen Kastanienwälder dazu, namentlich die prächtigen alten Bäume bei Vahrn. Der Wald, der dort an der Ost- und Westseite des Thales weit herabreicht, wahrt zwar allein schon der Landschaft vorwiegend deutschen Charakter, aber die kahlen Südabhängen der Berge nördlich von Brixen, wie der Eidechsspitze, die wilde Eisack mit ihren

Geröllmassen, namentlich aber, wenn wir vom Thal seitwärts

in die Berge gehen, die Schluchten, die schon ganz nahe der so tiefen Thalsohle mächtige Felsen zeigen, sind Züge, die doch schon etwas zum italienischen Alpenbild überleiten.



46. Hof im Kloster Neustift.

In der Mitte des Thales liegt die Stadt Brixen, die durch den Dom und die bischöfliche Residenz schon von weitem den bedeutenden geistlichen Mittelpunkt verkündet. Rings um Brixen aber auf den steil ansteigenden Höhen des Mittelgebirges sehen wir nicht nur Bauernhöfe und vereinzelte Herrensitze, sondern infolge der südlicheren, milderen Lage weit hinauf auch stattliche Ortschaften und dadurch einen Kranz von Kirchen und Kapellen, der auf diesen Höhen die Stadt lustig umzieht und dem Kunsthistoriker sofort ein reiches Arbeitsfeld verrät.

Die grössere kunstgeschichtliche Bedeutung Brixens veranlasste denn auch schon mehrfach Kunstforscher, sich mit der Stadt und ihrer Umgebung zu beschäftigen, und wenn wir uns über die alte Bischofsstadt unterrichten wollen, oder des Morgens die kunsthistorischen Exkursionen in das Mittelgebirge disponieren, die hier charakteristischer Weise so notwendig sind, so finden wir in der Litteratur manch schätzenswerten Führer¹⁾.

Was wir aber suchen, ist, wenn es sich auch wiederholt mit den Zielen jener Forscher berührt, von ihren Arbeiten vielfach Nutzen ziehen kann, entsprechend unserem Reiseprogramm doch etwas anderes. Wir wollen das Ganze überblicken, die Stellung dieser Orte in dem Gesamtbilde der Kunst an der alten deutschen Strasse nach Italien zeichnen.

Eine halbe Stunde vor Brixen kommen wir zu dem an der Eisack gelegenen Neustift. Der mächtige Turm der Klosterkirche (Abb. 46) aus dem 13. Jahrhundert und die merkwürdige Michaelskapelle aus gleicher Zeit verkünden schon dem Wanderer, dass er sich einem alten bedeutenden Kloster nähert, das, wie der Chor der Pfarrkirche und Umbauten der Michaelskapelle zeigen, auch im späteren Mittelalter geblüht, seine heutige Gestalt aber wesentlich im 17. und 18. Jahrhundert erhielt.

Der selige Bischof Hartmann von Brixen veranlasste 1141 Reginbert, den Burggrafen von Säben, hier ein Kloster für Augustiner-Chorherren zu stiften, in dem auch Laienbrüder und Laienschwestern Aufnahme fanden, an deren Stelle im 14. bis zum Anfang des 16. Jahrhunderts dann Pfründner und Pfründnerinnen traten²⁾. Das Stift war, was nicht unwichtig ist, in der klösterlichen Ordnung dem Metropolitankapitel in Salzburg unterstellt und wurde erst den 27. März 1227 den Bischöfen

1) Neben einzelndem in den Mitteilungen der Central-Commission und dem Tiroler Kunstfreund, sowie bei Atz: Kunstgeschichte Tirols, besonders die Arbeiten von Hans Semper, dessen Studien über die Brixener Malerschule das erhebliche Verdienst zuerkannt werden muss, dass sie viel Unbekanntes an das Licht zogen, manche wichtige Gesichtspunkte zu richtiger künstlerischer, wie historischer Würdigung der Schule brachten, dieselben erschienen in der Wagner'schen, Universitätsbuchhandlung in Innsbruck, nämlich: Die Brixener Malerschule, 1891. Die Wandgemälde und Maler des Brixener Kreuzgangs, 1887. Wanderungen und Kunststudien in Tirol, 1894. Vergleiche dazu auch desselben Verfassers Aufsatz: Die Sammlung alttirolischer Tafelbilder im erzbischöflichen Klerikalseminar zu Freising. Oberbayerisches Archiv Bd. 49. 1896.

2) Tinkhauser S. 268.

von Brixen unterworfen, trotzdem scheinen aber die Beziehungen zu Salzburg keineswegs ganz aufgehört zu haben, da man sich noch im 15. Jahrhundert des salzburgischen Breviers bediente.

Den 17. April 1190 brannte das Kloster ab und Propst Konrad baute es wieder auf, die neue Stiftskirche wurde 1198 durch Rudolph, Bischof von Sutri, die Spitalkirche aber, welche der Propst neu hinzufügte, 1199 durch den Bischof Eberhard von Brixen geweiht.

Während der Fehde der Landesfürstin Margaretha mit dem Grafen Görz (1336—1338) wurde das Kloster mit Mauern und Türmen versehen, zu Ende des Mittelalters aber (1470—1479), angeblich aus Furcht vor den Türken, wurden die äusseren Ringmauern hinzugefügt um die Güter des Stiftes von der Eisack bis zur Landstrasse. In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, wo das Kloster ausser dem Prälaten 49 Priester und 3 Kleriker zählte, entstand der glänzende Neubau der Kirche.

Die ältesten Bauten, nämlich die Michaelskapelle und der stattliche Turm der Klosterkirche, gehören noch der romanischen Periode an, in der, wie gesagt, das Kloster 1141 gegründet und nach dem Brande 1190 neu gebaut wurde. Es liegt daher nahe, wie dies auch bisher geschah, diese Bauten mit dem Datum 1190 in Verbindung zu setzen, und besonders bei dem Turm ist es ja auch wahrscheinlich, dass der Bau in das 12. Jahrhundert zurückgeht, die Details, namentlich die Kapitäle¹⁾ tragen aber entschieden spätromanischen Charakter und weisen damit auf die erste Hälfte und Mitte des 13. Jahrhunderts, welche Zeit wohl die der Vollendung des Turmes und der Erbauung von St. Michael ist. Nicht gerechtfertigt ist, dass man die Michaelskapelle, die nach ihrer ganzen Anlage offenbar zu Ehren des Erzengels und als Kirchofkapelle gebaut wurde, mit der 1199 geweihten Spitalkirche identifizieren wollte²⁾, zumal die Anlage der Kirche für eine Spitalkapelle ja ganz ungeeignet gewesen wäre.

Die Michaelskapelle³⁾ ist ein merkwürdiger Bau (Abb. 47), der uns zuerst wie ein grosses kunstgeschichtliches Rätsel erscheint, ein Denkmal, das völlig die festen Traditionen mittelalterlicher Baukunst zu verlassen scheint, bei näherer Betrachtung aber gerade ein höchst interessantes Beispiel für diese bietet. Dass der eigentümliche Centralbau romanisch

1) Abbildungen bei Atz.

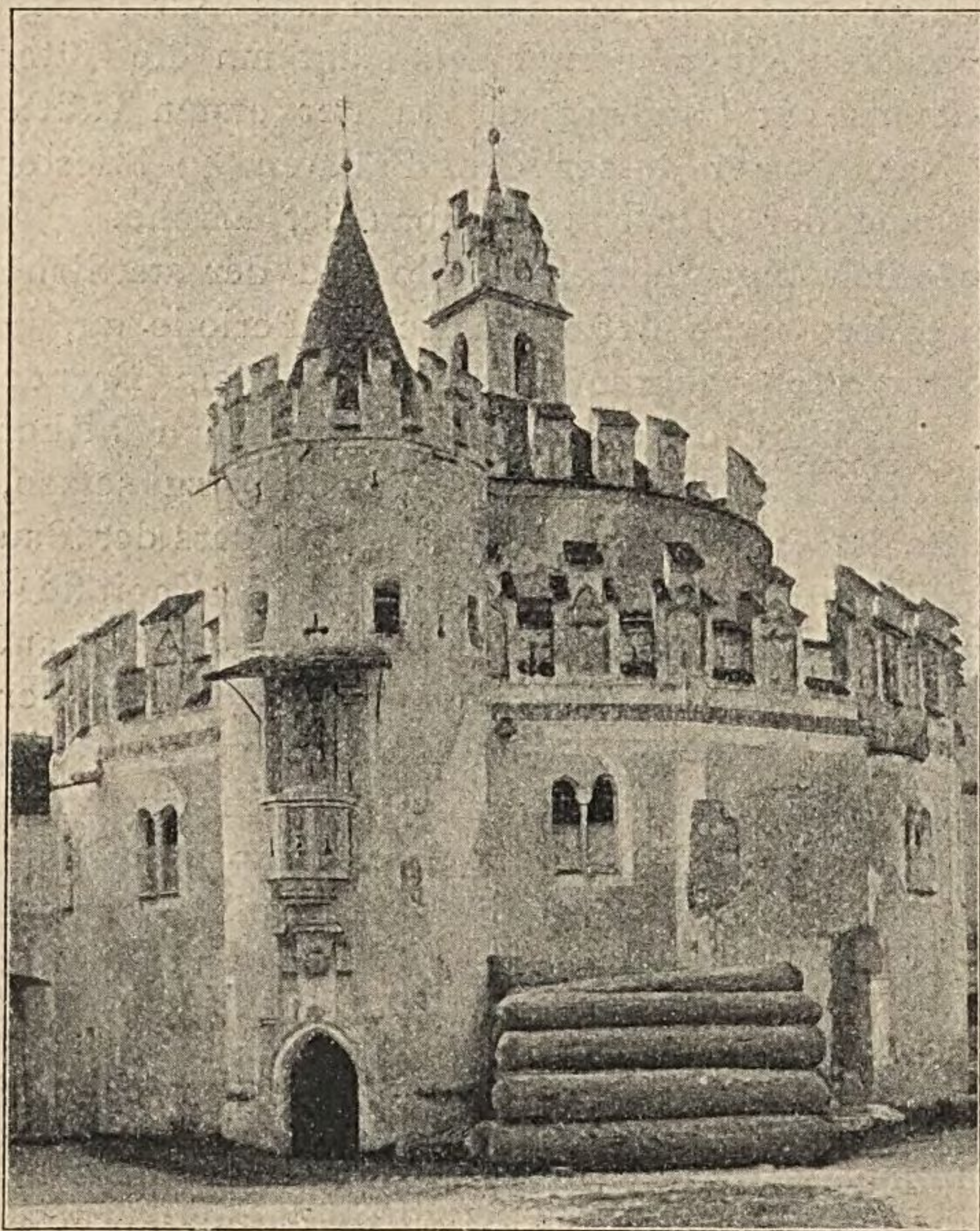
2) Auch die Notiz: »Berchtholdus I (1319—1327) in commodum peregrinorum capellam SS. Salvatoris postea S. Michaelis dictam construxit (Atz S. 137) beweist dafür nichts, da das Wort construxit feststellt, dass der Verfasser entweder eine andere Kapelle meint oder ganz schlecht unterrichtet war, da diese Kapelle unmöglich unter Berchthold gebaut worden sein kann, auch die Befestigung des 14. Jahrhunderts unter Propst Konrad IV. hat sich, nach dem Denkmal selbst zu schliessen, nicht auf die Kapelle erstreckt, sondern erst jene des 15. Jahrhunderts. Wenn aber St. Michael nicht die Spitalkirche, wird natürlich auch das Datum 1199 wertlos und sind wir rein auf stilistische Merkmale angewiesen.

3) Aufnahmen bei Atz S. 133 u. ff., daselbst auch eingehende Beschreibung und Zusammenstellung der urkundlichen Notizen, die aber nur für den gotischen Umbau feste Anhaltspunkte liefern.

ist, sieht man sofort, trotz des in der Gotik vorgebauten Eingangsturmes, der spätgotischen Zinnen und dem Türmchen, das das Ganze bekrönt.

Diese Umbauten stehen, wie Atz nachgewiesen, im Zusammenhang mit der Befestigung von Neustift, in der St. Michael als Sperre des Eingangs eine wichtige Position einnahm und durch die das Heiligtum des ritterlichen Erzengels als Wehrturm der Schutz und Schirm des Klosters wurde. Da die Umbauten an der Kapelle spätgotischen Charakter tragen, müssen sie der Zeit angehören, als Abt Leonhard

(1470—1479) das Kloster mit Ringmauern umgab.



47. St. Michael in Neustift.

Michaelskapellen begegnen uns, woran schon die in Schwaz erinnerte, in Österreich und Bayern nicht selten. Sie finden sich auf Friedhöfen, weil Michael der Führer und Richter der Seelen. Da die Friedhöfe meist um die Pfarrkirche lagen, so stehen sie nicht selten freineben jener. Der Kirchhof konnte aber auch, eine sanitär recht vernünftige Massregel, besonders bei dem enggebauten Kloster weiter von der Kirche entfernt liegen, was hier der Fall gewesen zu sein scheint¹⁾, ebenso wie wir es in

Fulda finden, dessen Friedhof die kunsthistorisch interessanteste und die älteste deutsche Michaelskapelle, aus dem Beginn des 9. Jahrhunderts zierte.

Dass die fragliche Kapelle als Michaelskapelle gebaut wurde, ist aber deshalb wichtig, weil wir dadurch auf die Gruppe von Kirchen

¹⁾ Die Stelle (Atz S. 137), die mitteilt, dass Berchthold (1413—1418) zur Bequemlichkeit der kranken Brüder ein neues Krankenhaus bei der Kapelle St. Viktor baute, beweist für die Lage des früheren Krankenhauses gar nichts, am wenigsten, dass es bei St. Michael lag.

hingewiesen werden, der sie zugehört, und damit den Schlüssel zum Verständnis ihrer eigenartigen Anlage gewinnen.

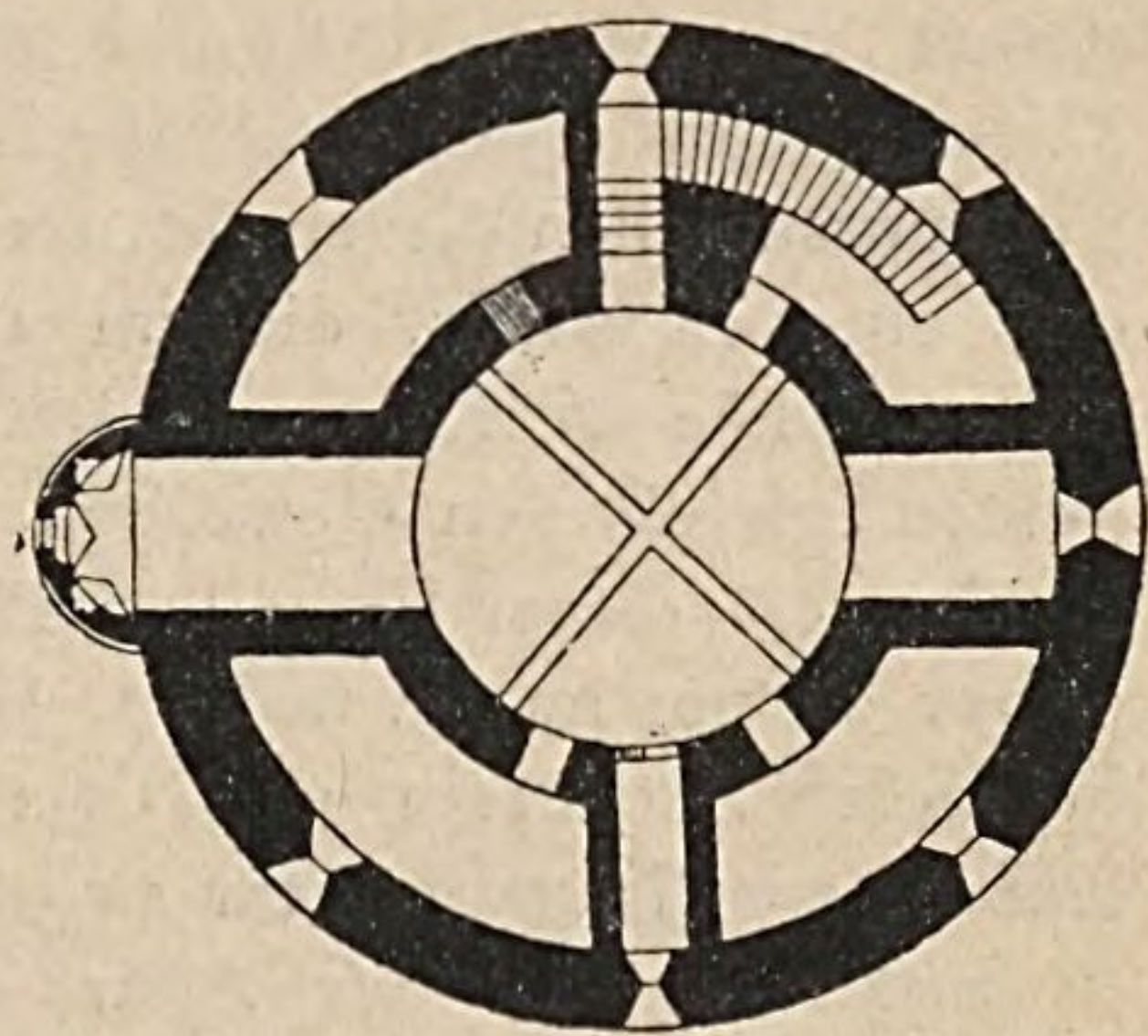
Bei den romanischen Michaelskapellen Deutschlands lassen sich, abgesehen von der einfach rechteckigen Anlage, der wir in Untervoels begegnen werden, zwei Typen unterscheiden. Entweder sind es zwei Rundkirchen mit Altarnischen, von denen die untere als Gruftkapelle, die obere für Gottesdienst und stille Andacht dient, oder es zieht sich, wie hier und in St. Michael in Fulda, um diesen Centralbau noch ein Umgang. Welcher Zusammenhang zwischen diesen beiden zeitlich und örtlich weit auseinander liegenden Kirchen besteht, kann zunächst nicht nachgewiesen werden, es können hier ja Zwischenglieder vorhanden gewesen sein, die nicht mehr existieren, die Anlage kann für derartige Kirchen allgemeiner gewesen sein, als wir heute glauben, sicher aber ist, dass die beiden dem gleichen Zweck dienenden und daher demselben Heiligen geweihten Kirchen in ihrer eigenartigen Anlage in allen wesentlichen Zügen übereinstimmen.

Wenn wir durch den im 15. Jahrhundert vorgebauten kleinen Turm (Abb. 47 u. 48) in die Michaelskapelle treten, so steigen wir etwa einen Meter abwärts in die untere Kapelle, welche genau dieselbe Anlage wie St. Michael in Fulda zeigt.

Sie besteht nämlich aus einer runden Kapelle und einem in Zellen abgeteilten Umgang (Abb. 48). Den runden 8 m weiten Mittelraum wölbt ein rundbogiges Kreuzgewölbe mit starken eckigen Diagonalgurten, während der Umgang Tonnengewölbe besitzt. Durch eingezogene Mauern wird dieser Umgang, wie in Fulda, in vier Zellen gegliedert, die durch zwei Kammern und Gänge getrennt werden. Von letzteren ist einer der Zugang, durch den wir herabstiegen, der andere enthielt wohl oder enthält vielleicht noch, nach Analogie von Fulda, ein bedeutendes Grab. In der südöstlichen Zelle führt eine Treppe in den Umgang des zweiten Stockes.

Wie bei St. Michael in Fulda besteht auch hier der zweite Stock aus einer Rundkapelle und einem Umgang, aber während sich in Fulda, nach dem Vorbild älterer italienischer Bauten, die Kapelle gegen den Umgang in einer Säulenstellung öffnet, deren Arkadenbogen die Wand tragen, die über den Umgang emporragt, so ist es hier eine 1,10 m dicke Mauer, welche die Kapelle umschliesst, die wir nur durch eine schmale Thür auf der Westseite betreten können.

Diese Kapelle wird durch eine Rundkuppel überwölbt, die auf einem Gesims von Wulst und Platte aufsitzt. Ihr Licht erhielt sie ehemals



48. Grundriss von St. Michael in Neustift.

durch Fenster, die sich unter der Kuppel befanden, in dem Teil der Kapellenmauer, der über den Umgang emporragt¹⁾. Diese Fenster, deren Spuren aussen noch deutlich sichtbar sind, wurden wegen Erhöhung des Daches des Umganges wahrscheinlich im 15. Jahrhundert vermauert, wo dann das grosse spitzbogige Fenster an der Südseite gebrochen wurde. In der Mitte der Kuppel findet sich eine runde Öffnung, die wir auch bei italienischen Denkmälern schon seit altchristlicher Zeit treffen²⁾ und die beweist, dass hier schon in romanischer Zeit ein ähnlicher Aufsatz, etwa wie beim Baptisterium zu Novara, bestanden haben muss, den dann das gotische Türmchen ersetzte (Abb. 47).

Um diese Kapelle zieht sich der Umgang, der mit einem einfachen Kreuzgewölbe gedeckt ist, das auf Konsolen aus Wulst und Platte sitzt. Die Aussenmauer dieses Umgangs ist sechzehnseitig, was unwillkürlich wieder an die karolingische Kunst erinnert, an das Aachener Münster und davon abhängige Bauten, wie die Kapelle von Nymwegen. Der Zahl ihrer Seiten entsprechend besitzt diese Wand sechzehn einfach gekuppelte Fenster, von denen drei durch spätere Umbauten entfernt wurden. Die Teilungssäulchen dieser Fenster haben sich mit Ausnahme einiger Schäfte und eines Kapitäls, die im 17. Jahrhundert ergänzt wurden, gut erhalten. Die Würfel- und Blätterkapitäle und die Basen dieser Säulen deuten gleich den Gewölben auf die Mitte etwa des 13. Jahrhunderts als Bauzeit dieser Kapelle. Ausser den Zuthaten des 15. Jahrhunderts erfuhr sie nur im 16. und 17. Jahrhundert nebensächliche Veränderungen, in welcher letzterem auch die schwache Statue des Erzengels an der Kanzel am Eingangsturm angebracht wurde.

Interessant ist der Altar der oberen Kapelle. Er steht in einer niedrigen Nische, was an die altchristlichen Arkosolien erinnert. In dieser Nische befinden sich die Wandgemälde der betenden Maria, hinter der zwei Engel den Vorhang halten, zu ihren Seiten der kreuztragende Christus und der hl. Andreas³⁾; unter diesen Gemälden des 15. Jahrhunderts finden sich noch deutliche Spuren älterer Malereien.

Von der romanischen Klosterkirche, die, wie oben erwähnt, zwischen 1190 und 1198 gebaut wurde, hat sich nur der mächtige, im Grundriss quadrate Westturm erhalten, der der ganzen Breite des Mittelschiffes vorliegt und die Vorhalle zu diesem bildet. Der Turm, dessen romantisches Portal leider zerstört wurde, entbehrt der Durchbildung, nur schmücken ihn unten einfache Rundbogenblenden, in denen sich zwei gekuppelte Rundbogenfenster befinden, deren Blätterkapitäle wieder auf

1) Also ähnlich etwa Nymwegen, siehe Dehio u. von Bezold: Die kirchliche Baukunst des Abendlandes, Tafel 41.

2) Dehio u. von Bezold a. a. O. Tafel 3, 7, 8, 9 und 203, 204, 205.

3) Semper: Wanderungen u. Kunststudien S. 11 bezeichnet diese Bilder als der Zeit und Richtung Jakob Sinters angehörig, also aus dem 3. Viertel des 15. Jahrhunderts.

die erste Hälfte des 13. Jahrhunderts deuten, oben sind auf jeder Seite des Turmes zwei wieder einfach gekuppelte Schallfester angebracht¹⁾.

Die Aussenseite des Chors der Klosterkirche ist in Neustift das wichtigste Denkmal gotischer Baukunst, daneben die Sakristei mit ihrem spätgotischen Gewölbe, das bedeutende Gemälde des späten 15. Jahrhunderts schmücken. In den Schlussstein des Gewölbes ist Maria mit dem Kinde gemalt, in den Feldern sehen wir die vier Kirchenlehrer und die Evangelistensymbole²⁾. Neben ihrem hohen künstlerischen Wert fesseln diese Gemälde, die Semper für eigenhändige Arbeiten Michael Pachters hält, vor allem aber auch dadurch, dass es die ersten wirklich bedeutenden kirchlichen Wandgemälde des Mittelalters sind, denen wir auf unserer Wanderung begegnen, und dies sagt uns ebenso deutlich wie die hochgelegenen Dörfer und die kahlen Felsberge in der Landschaft, wie der Weinstock und die Kastanienwälder in der Vegetation, dass wir auf dem Weg nach Süden in eine neue Zone eintreten.

Die Wandgemälde in Neustift lassen das um so deutlicher erkennen, als nicht nur dies eine Werk, sondern Reste von Wandgemälden verschiedener Perioden hier zu finden sind. Obgleich das Meiste und Beste von mittelalterlicher Wandmalerei in Neustift sicher zu Grunde ging, erkennen wir daher doch sofort, dass es sich hier nicht um einen vorgeschobenen Posten dieser Kunst, wie etwa in Ried bei Sterzing, handelt, sondern dass wir jetzt in die Gegend eintreten, in der diese Kunst im späteren Mittelalter eine grosse und eigenartige Blüte entfaltete, die, obgleich ihr Charakter durchweg entschieden deutsch, doch eine so innige Fühlung mit der italienischen Kunst erkennen lässt, wie wir sie, trotz manches Durchsickerns dieser Einflüsse etwa nach Salzburg oder Bayern, jenseits des Brenners nirgends finden.

Schon in der Michaelskapelle trafen wir Reste von Wandgemälden und zwar aus dem dritten Viertel des 15. Jahrhunderts; Semper hat ferner im Turm der Klosterkirche Brustbilder von Heiligen und ein Brustbild Christi aus dem Anfang, sowie eine Kreuzigung aus der Mitte des 15. Jahrhunderts entdeckt und fand am Nord- und Südgiebel der Kapelle, welche an die Knabenschule stösst, Wandgemälde aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts.

Auch eine Reihe zum teil recht interessanter Tafelbilder vom Ausgang des Mittelalters wird noch in der Bibliothek des Klosters Neustift verwahrt, zahlreiche Gemälde aber kamen von hier in andere Gallerien, vor allem nach Augsburg, München, Schleissheim, Freising und Kloster Wilten³⁾.

Es liegt daher nahe, in Kloster Neustift den Sitz einer bedeutenden

1) Abbildungen bei Atz S. 96.

2) Näheres siehe bei Semper, Wanderungen S. 14 ff.

3) Semper besonders im Oberbayerischen Archiv Bd. 49.

Malerschule zu vermuten. Dass das eine oder andere dieser Bilder in Neustift selbst gemalt wurde, ist möglich, denn die Malerei wurde ja auch noch zu Ende des Mittelalters vielfach in Klöstern geübt. Von den Mönchen selbst aber in der Regel, und so wohl auch in Neustift, meist nur die Buchmalerei, während man für die Tafelgemälde¹⁾, zumal der grossen Altäre, wohl meist, wie wir dies ja auch z. B. in Tegernsee hören, zünftige Meister aus der Stadt berief. Dass in Neustift eine grössere Malerschule bestand, scheint mir daher, so lange dafür keine urkundlichen Beweise beigebracht werden, sehr wenig wahrscheinlich, vielmehr wird das Kloster, in dem sich eben glücklicherweise bedeutendere Reste der alten Altäre erhalten haben als in Brixen, die Kunst wohl lediglich durch Bestellung bei den Brixener Malern gefördert haben.

Die Überlegenheit der Italiener sprach sich, und zwar schon seit Giotto's Tagen, nirgends so unbedingt aus, wie in der Wandmalerei, weshalb es natürlich ist, dass sie gerade auf diesem Gebiete den grössten Eindruck auf die benachbarten Tiroler Künstler machten. Weniger tritt uns dieser Einfluss italienischer Kunst, der übrigens sehr allgemeiner Natur ist, häufig überschätzt und zu sehr spezialisiert wurde, im Tafelgemälde entgegen. Hier bot ihm schon die rein deutsche Plastik ein entschiedenes Gegengewicht, der ja an den grossen Altären, von denen die meisten und besten dieser Tafelbilder stammen, besonders seit der Mitte des 15. Jahrhunderts der grösste und auch inhaltlich bedeutendste Teil der Arbeit zufiel. Die Tafelbilder der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, die, wie man das namentlich bei den Altarbildern verfolgen kann, in so inniger Fühlung mit der Wandmalerei stehen²⁾, zeigen daher schon deshalb mehr als die späteren Tafelbilder den Einfluss italienischer Kunst.

In ihrem Charakter deutsch sind jedoch die Brixener Tafelgemälde ebenso wie die Wandbilder auch damals schon, und im Laufe des 15. Jahrhunderts spricht sich dies immer bestimmter aus. Der Aufenthalt des einen oder andern Malers von jenseits der Alpen mag darauf fördernd gewirkt haben, in der Hauptsache aber entwickelt sich die Schule, die einen sehr eigenartigen Charakter besitzt, entschieden sehr selbständig. Ebenso ist von niederländischen Einflüssen, wie leicht begreiflich, nichts zu spüren, man sah sie nur, weil man immer noch an der alten, auf einseitigen Galleriestudien basierten Tradition festhält, die jede naturalistische Regung der Malerei des 15. Jahrhunderts zuerst auf die van Eyck, und als dies nicht mehr möglich, auf allgemeine niederländische Einflüsse zurückführte³⁾.

1) Oberbayerisches Archiv Bd. 49, S. 86 u. ff. in B. Riehl: Studien zur Geschichte der bayerischen Malerei des 15. Jahrhunderts.

2) B. Riehl a. a. O. S. 67.

3) Einzelne Züge, die Semper, ja entschieden der beste Kenner der Tiroler Malerschulen, zum Beleg des niederländischen Einflusses, namentlich in dem citierten Aufsatz im Oberbayerischen Archiv, anführt, beweisen dies durchaus nicht, so z. B. die Stellung der lesenden Apostel beim Tode der Maria oder dass Maria bei der Geburt

Indem wir durch die Gemäldesammlung in der Bibliothek des Klosters Neustift gehen, möchte ich nur kurz einige Gedanken über die Brixener Schule streifen, die uns bei der Malerei Südtirols noch mehrfach beschäftigen werden.

Aus dem Ende des 14. Jahrhunderts findet sich daselbst eine Kreuzigung, auf der rechts sechs Krieger, links drei Frauen und Johannes stehen; dieselbe ist als frühe einfache Behandlung jenes Typus¹⁾ der Kreuzigung interessant, der sich weiterhin sowohl in der Brixener als unter ihrer Anregung auch in der Salzburger Gegend so reich entwickelte, mit jenem der Kölner Malerschule aber, mit der man ihn wegen einiger in der gleichen Entstehungszeit begründeten Äusserlichkeiten gern in Zusammenhang brachte, ebenso wenig zu thun hat, wie die Brixener Malerschule im weiteren Verlauf des 15. Jahrhunderts mit Flandern.

Bezeichnend für den Zusammenhang mit der italienischen Kunst zu Anfang des 15. Jahrhunderts²⁾ auch in der Tafelmalerei ist das Bild der Trinität, das Johann Hilprand von Jauffenberg und Passeier stiftete, wo sich diese Beziehungen auch in der Architektur deutlich aussprechen. Neben der Trinität steht rechts der hl. Sigismund, links Georg mit dem Stifter.

Die Folgen der Barbara- und Katharinenlegende aus dem Ende des 15. Jahrhunderts³⁾ sind in ihrer derben Charakteristik echt deutsch, ja auch spezifisch tirolisch, wie Semper mit Recht bemerkt. Wiederholt zeigen sich in ihnen unverkennbar oberitalienische Einflüsse, besonders deutlich z. B. bei der Enthauptung der hl. Katharina. Dagegen halte ich es für irrig, hier jeden primitiven perspektivischen Versuch gleich mit Mantegna, jede etwas lebhaftere Bewegung möglichst mit Signorelli in Zusammenhang zu bringen. Denn der Versuch lebhafter zu gestalten ist damals der gesamten Kunst eigen und Ansätze dazu lassen sich ebenso, wie die Vorläufer primitiver perspektivischer Versuche gar vielfach auch in der älteren deutschen Kunst finden. So sehe ich beispielsweise durchaus nicht ein, warum der handwerkliche Brixener Maler oberitalienischer Einflüsse bedurfte, um die Henkersknechte, welche die

Christi kniend das Christuskind anbetet. Ersteres wird schon widerlegt durch die Apostel bei dem Wandgemälde des Todes der Maria in Feldmoching c. 1430—1440 (Kunstdenkmale Bayerns S. 755), letzteres, um nur ein Beispiel zu nennen, durch das Bild des Heisterbacher Altars (Münchener Pinakothek Nr. 13). Diese Übereinstimmung der Darstellungen gründet auf viel älteren Zusammenhängen deutscher, niederländischer und italienischer Kunst. Vor allem darf aber bei diesen Fragen auch die Plastik nicht ausser Acht gelassen werden, welche die Malerei so wichtig ergänzt, wie z. B. die Darstellung der hl. drei Könige am Portal der Frauenkirche in Nürnberg sicher wesentliche Bedenken gegen Sempers ikonographische Anschauungen über diesen Vorwurf und das Verhältnis deutscher und italienischer Darstellung desselben (Oberbayerisches Archiv S. 439 u. ff.) wachrufen muss.

1) Über ihn siehe auch Semper, Oberbayer. Archiv S. 470 u. ff.

2) Semper: Oberbayer. Archiv S. 468 setzt das Bild um 1418 an.

3) Semper: Brixener Malerschule S. 13 u. ff. und S. 19, und Oberbayer. Archiv 510 u. ff., der diese Cyklen mit Wahrscheinlichkeit Friedrich Pacher zuschreibt.

hl. Katharina schinden, lebendig, übrigens doch recht schlecht, zu zeichnen. Denn das finden wir damals und schon früher auch in den gemalten und geschnitzten Passionsbildern der deutschen Schulen, die ja oft roh und abstossend, aber gerade durch den erwachenden Sinn für Leben und Charakteristik interessant sind.

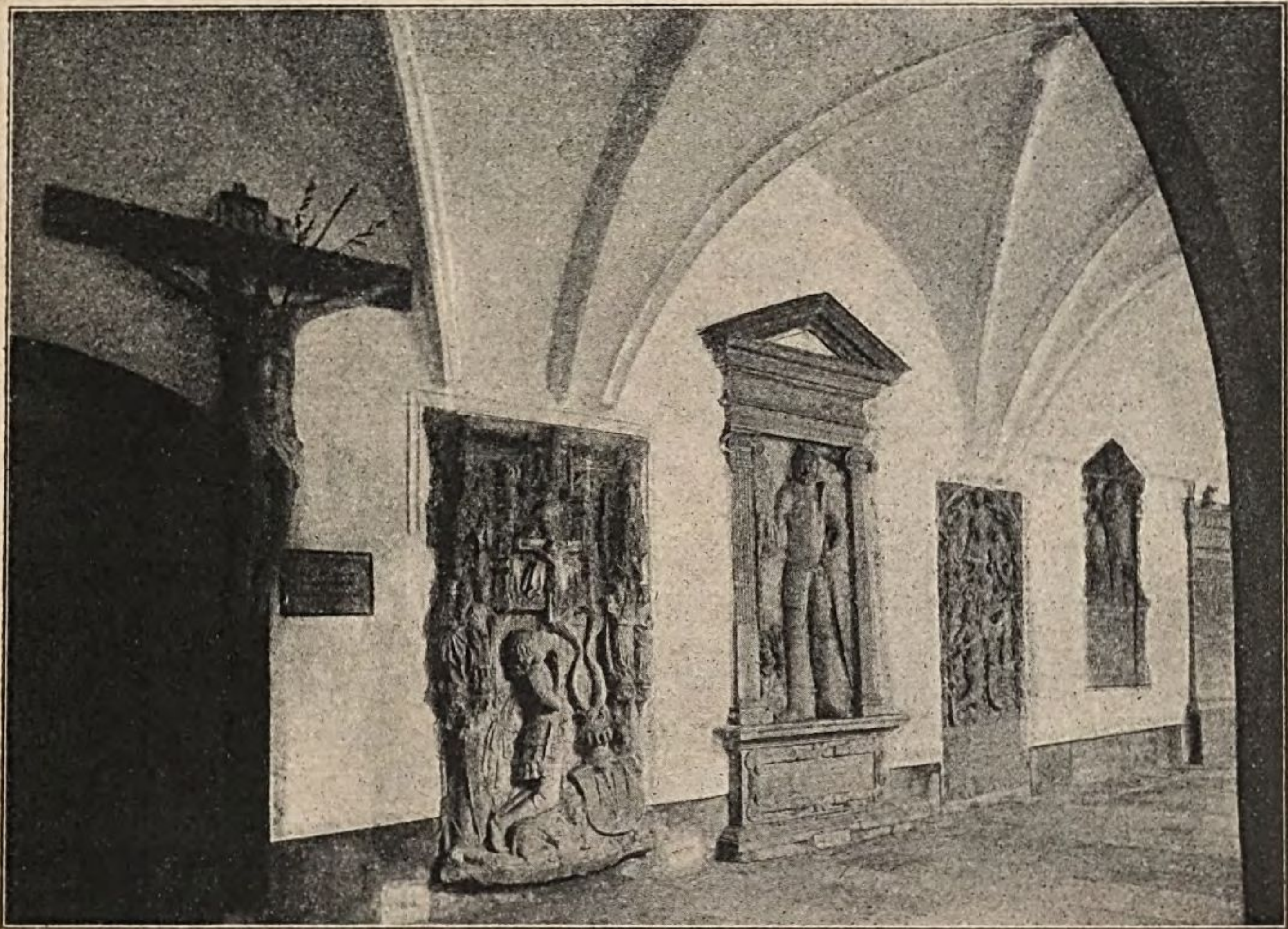
Mehrere Gemälde des 16. Jahrhunderts, wie die Bilder aus dem Leben des hl. Paulus, lassen bei diesen Künstlern, denen übrigens nur lokale Bedeutung zukommt, ein entschiedenes Zurückgehen der italienischen Einflüsse erkennen und die Verwandtschaft mit deutschen Schulen nördlich der Alpen tritt immer deutlicher hervor. Deshalb persönliche Verbindungen mit diesen, wie etwa mit dem hier vielgenannten Regensburger Albrecht Altdorfer anzunehmen, scheint mir jedoch durchaus nicht gerechtfertigt. Das bestimmtere Heraustreten deutscher Art ist bei der fortschreitenden Entwicklung nur natürlich und die übrigens meist sehr allgemeinen Züge, welche beiden eigen sind, gründen einfach in der Verwandtschaft bayerischer, österreichischer und tirolischer Malerei, die gerade im Anfang des 16. Jahrhunderts sich sehr deutlich, ebenso wie in der gleichzeitigen Plastik dieser Gegenden zeigt. Dass man sie persönlich mit Altdorfer verknüpfte, hat seinen Grund nur darin, dass er als der berühmteste Künstler dieser Gruppe eben den meisten Forschern am geläufigsten, oft so gar allein bekannt ist. Dass Altdorfer irgend welchen Einfluss auf die Maler Brixens hatte, scheint mir aber schon deshalb ganz unwahrscheinlich, weil wohl kein einziges Bild des still in Regensburg malenden Künstlers nach Tirol kam und seine Stiche und Radierungen gewiss nicht geeignet waren, den Kunstcharakter der ganzen genannten Gruppe zu bestimmen. Wenn wir hier wie in Österreich und Bayern vielfach Altdorfer verwandte Züge entdecken, so hat das seinen Grund nicht in einem weitgehenden Einfluss Altdorfers, sondern vielmehr in dem gemeinsamen Charakter der Kunst dieser Gegenden, aus dem als Bayer eben auch Altdorfer herauswächst, der ihm unter den Malern des 16. Jahrhunderts den bedeutendsten Ausdruck verlieh.

In der Malerei, speziell in der Wandmalerei wirkt Italiens Kunst besonders stark und besonders weit nach Deutschland; die Wandgemälde der Kirchen und Kapellen zeigen uns daher vor allem, wie wir uns Italien nähern. Im Gegensatz dazu hält die Plastik bis zum italienischen Kunstgebiet, ja mehrfach sogar noch über diese Grenze, streng an deutscher Art fest, wodurch sie stets daran erinnert, wie rein deutsch der Boden hier und weiter südlich ist, auf dem wir nach Italien gehen.

Der Grund liegt darin, dass die in Frage kommenden oberitalienischen Schulen in der Plastik nie eine solche Überlegenheit besaßen, wie in der Malerei, namentlich nicht in der Schnitzkunst, die den Kern der Südtiroler Plastik bildet. Sie ist in Tirol volkstümlicher und ent-

schieden sind hier die Tiroler den Italienern vielfach an künstlerischer Feinheit und Originalität überlegen. Aber auch die Tiroler Steinmetzen leisteten Tüchtiges, auch sie fest in deutscher Eigenart, besondere italienische Einflüsse machen sich bei ihnen nicht geltend.

Eine bedeutende, bisher nicht beachtete Schule der Steinplastik war im 14. und besonders 15. Jahrhundert in Brixen. Als einen Ausläufer derselben mag man die oben besprochene Sterzinger Schule betrachten, mit der eine Verbindung schon dadurch bestand, dass die Brixener gern in Sterzinger Marmor arbeiteten. Leider wurden eine grosse Anzahl



49. Aus dem Kreuzgang in Neustift.

der Werke dieser Brixener Schule, die hauptsächlich in Grabdenkmälern thätig war, im 18. Jahrhundert und gar manche auch noch, wie mir mehrfach erzählt wurde, im 19. Jahrhundert zerstört, die Zahl der erhaltenen ist aber immerhin noch recht erheblich und darunter manches vorzügliche Werk.

Neben den Grabsteinen am Dom und im Kreuzgang zu Brixen finden sich die bedeutendsten im Kreuzgang des Klosters Neustift (Abb. 49). Dass wir es hier in der Regel mit Arbeiten von Brixener Steinmetzen zu thun haben, widerlegt natürlich die Ausnahme nicht, dass der 1511 gefertigte Grabstein des Christoph von Truchsess das Werk eines Innsbruckers ist; eine Thatsache, die übrigens auch interessant ist als weiterer Be-

weis des Zusammenhanges mit den Schulen nördlich des Brenners, von denen die bayerischen damals in der Grabplastik sehr Tüchtiges leisteten.

Der Neustifter Kreuzgang befindet sich, wie in der Regel, an der Südseite der Klosterkirche, ihn überspannt ein gotisches Kreuzgewölbe und eine reizende spätgotische Thür mit sehr hübschem Flachornament und dem Brustbild Christi¹⁾ fesselt hier unser Interesse neben den Grabsteinen, die jedoch nur ein spärlicher Rest der grossen Zahl sind, die das Kloster vor dem Umbau der Kirche besass²⁾.



50. Grabstein des Georg Sebner. † 1421.

Von den ältesten Grabsteinen im Neustifter Kreuzgang zeigt der des Abtes Albert von 1318 nur ein eingeritztes Kreuz, einer von 1335 ein einfaches Wappen. Zwei hübsch gearbeitete Wappen sehen wir auf dem Grabstein des 1421 gestorbenen Georg Sebner³⁾ (Abb. 50), welche Familie hier ihre letzte Ruhestätte hatte, wegen der Stiftung des Klosters durch Reginbert von Seben. Das Wappen der Wolkenstein treffen wir auf einem Grabstein von 1452.

Ein wirklich bedeutendes Kunstwerk ist der Grabstein des Oswald von Seben, der 1465 starb und den die Inschrift als »nobilis et strenuus miles« bezeichnet⁴⁾ (Abb. 49). Nach Resch⁵⁾ stand derselbe einst in der Kirche vor dem Kreuzaltar und scheint der Deckel eines Hochgrabes zu sein. Der Verstorbene kniet in voller Rüstung, jedoch ohne Helm, auf einem Löwen, rechts vor ihm hält ein Engel das Wappen. Betend richtet er seinen Blick zu Gott Vater empor, der auf einem reich verzierten gotischen Thron sitzt und mit beiden Händen den Gekreuzigten hält.

Am Rande stehen unter reichen spätgotischen Baldachinen links Barbara und Katharina, rechts Maria und Dorothea. Das Spruchband am Rande wird von einem Engel und unten von zwei Hunden gehalten⁶⁾. Das

1) Diese Thür ist näher besprochen im Kunstfreund 1888, S. 22.

2) Über die Zerstörung der Grabsteine in Neustift beim Bau der Rokokokirche siehe Semper im Oberbayerischen Archiv Band 49, Seite 434 Anm., und besonders: Resch: Mon. Brix. Brixen 1776. II. 13 u. ff.

3) Roter Marmor 2,17 zu 1,05 m.

4) Weisses Marmor 2,50 zu 1,47 m.

5) Mon. Brix.

6) Dieser und der folgende Grabstein publiziert von Hans Semper in der Zeitschrift des bayerischen Kunstgewerbevereins 1890, S. 109 u. ff.

Relief, dessen Meister nach einer von Hans Semper entdeckten Inschrift Johannes Har hiess, ist eine vortreffliche Arbeit, rein deutschen Charakters, die sowohl kostümgeschichtlich wegen der Rüstung und des mit Zatteln besetzten Mantels, wie wegen der reichen dekorativen Architektur und des Stiles besonders bei den Gewändern der weiblichen Heiligen am Beginn der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts ein ausserordentliches Interesse beansprucht.

Dieser gotische Grabstein scheint, was nicht selten der Fall, in der allgemeinen Anordnung dem hübschen Renaissancedenkmal als Vorbild gedient zu haben, das der kaiserliche Silberkammerer und Rat Sigmund von Dietrichstein seinem Freund, dem Ritter Christoph von Trugsess setzen liess, der 1511 im Kampfe gegen Venedig fiel¹⁾. In einer Künstlerinschrift, die ganz in der Weise angebracht ist, wie an den Werken der Münchener Schule jene des Erasmus Grasser (München, Peterskirche 1482) und des Wolfgang Leeb (Ebersberg bei München 1498—1500 und Attl 1509), nennt sich der Meister dieses trefflichen, wieder rein deutschen Werkes; es ist Sebald Bocksstorffer, von dem Urkunden melden, dass er ein Innsbrucker Künstler war²⁾. Auch hier kniet der Verstorbene, ein gutes Porträt, in voller Rüstung auf einem Löwen, vor ihm steht sein Wappen. Wolken, in denen wir drei Engel sehen, trennen den oberen Teil ab, in dem Maria und Johannes und dazwischen der Schmerzensmann dargestellt sind. Das Ganze umzieht ein Renaissance-rahmen mit acht kleinen Putten.

Aus dem 16. Jahrhundert sind unter den Grabsteinen des Neustifter Kreuzgangs noch zu nennen das gute Brustbild des 1542 gestorbenen Prälaten Ulrich Prischwitzer und das Kniestück des 1561 gestorbenen Abtes Hieronymus I., sowie das etwas derbe des Wilhelm Freiherrn von Wolkenstein, Landhauptmanns an der Etsch und Burggrafen zu Tirol, der 1577 starb. Letzterer steht in ganzer Figur vollkommen gerüstet da, den Rahmen bilden zwei jonische Pilaster, die auf starkem Gesims einen Giebel tragen (Abb. 49).

Die alte Klosterkirche in Neustift muss, wie allein schon die von den Flügeln der grossen Altäre erhaltenen Gemälde beweisen, einen ausserordentlichen Reichtum an Schnitzwerken besessen haben und darunter unzweifelhaft manches hervorragende Kunstwerk. Leider ging das alles, grösstenteils wohl schon beim Bau der neuen Kirche, zu Grunde, nur einige dürftige Reste haben sich erhalten. Unter diesen ist eine bemalte Holzgruppe der Pieta aus dem Anfang des 14. Jahr-

1) Roter Marmor 2,60 zu 1,30 m.

2) Semper a. a. O., ferner Denkmale des allerhöchsten österreichischen Kaiserhauses XI. Band, II. Teil.

hunderts, die jetzt auf einem Beichtstuhl in der Vorhalle steht, von besonderem Interesse. Der Christus ist, wie damals häufig, beträchtlich kleiner als die fast lebensgrosse Maria, trotz dieses und anderer altertümlicher Züge aber fesselt die Gruppe doch durch den Versuch, tiefes Empfinden in der klagenden Maria auszusprechen.

Der Frühzeit des 15. Jahrhunderts mag noch die Maria auf einem Altar des südlichen Seitenschiffes angehören, die mit der Linken einen Apfel, mit der Rechten das nackte Christuskind hält, das auf ihrem Schooss steht¹⁾.

In der Marienkapelle am Westende des nördlichen Seitenschiffes steht ein Gnadenbild — etwa dreiviertel lebensgross — der sitzenden Maria mit dem Kind auf dem Schooss, eine tüchtige, nur im Ausdruck der Köpfe noch recht unbeholfene Arbeit vom Anfang des 16. Jahrhunderts.

Diese, nach einer Inschrift 1696 gebaute Marienkapelle, die der Innsbrucker Kaspar Waldmann ausmalte²⁾, ist, da sie gut erhalten und den schweren Stil vom Ende des 17. Jahrhunderts charakteristisch vertritt, durch den Vergleich mit der nur vierzig Jahre später ausgeführten grossen Klosterkirche höchst bezeichnend für den bedeutenden stilistischen Umschwung vom Barock zum Rokoko. In Kloster Neustift wurde übrigens sowohl zu Anfang (1603, 1609 etc.) wie zu Schluss des 17. Jahrhunderts (z. B. 1687) viel gebaut und entstand 1670 auch der originelle Brunnen im Klosterhof, an dem oben die sieben Weltwunder abgemalt sind (Abb. 46).

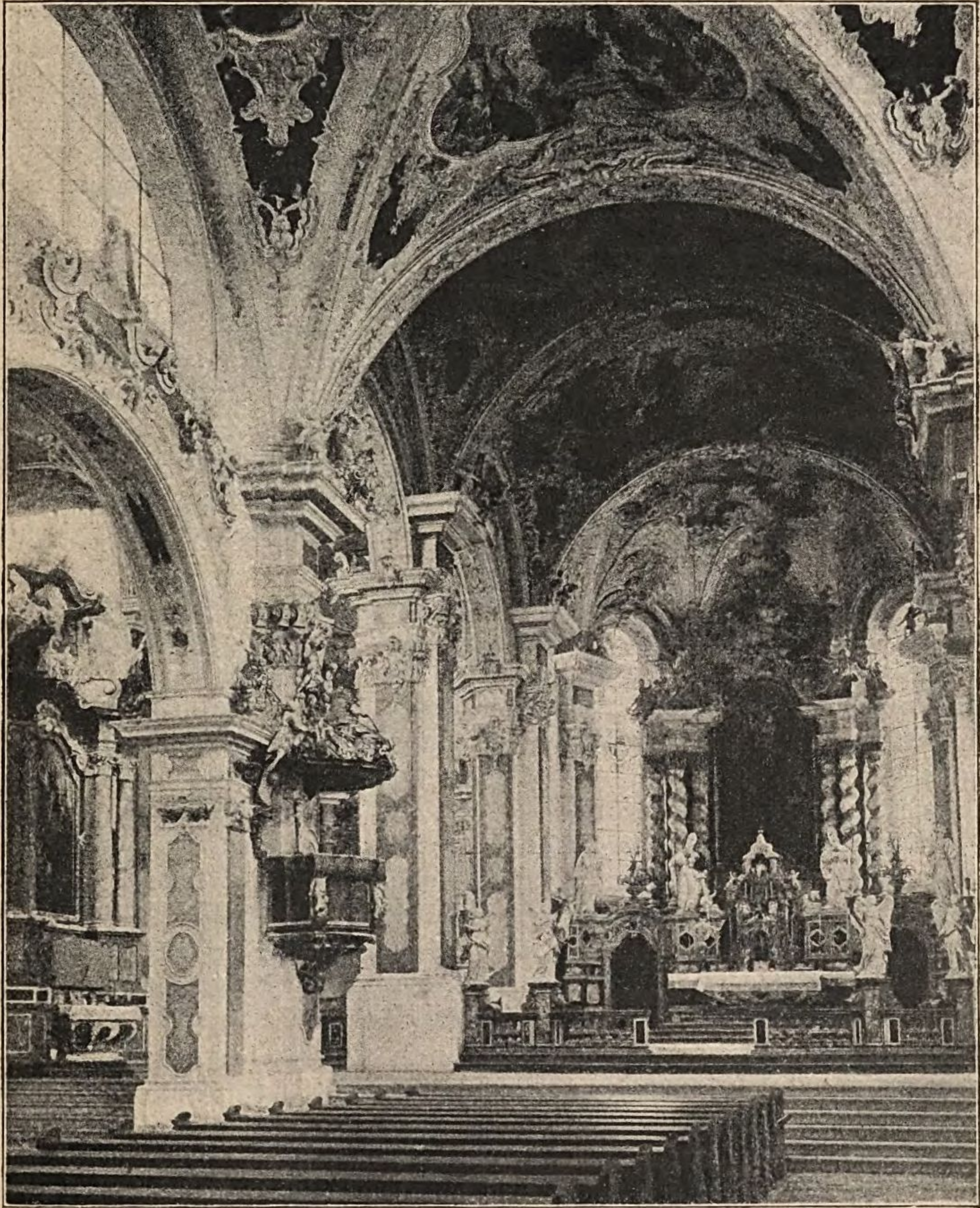
Mit dem Umbau oder richtiger gesagt dem vollständigen Neubau der Klosterkirche schwang sich Neustift 1734—1737 zu einer wirklich bedeutenden Kunstleistung auf. Vom alten Bau wurde nur beibehalten, natürlich aber wenigstens innen entsprechend umgestaltet, aus der romanischen Periode der mächtige Westturm und die Anlage der Vorhalle, sowie die Disposition des Langhauses als dreischiffige Pfeilerbasilika und die Aussenmauern des Schiffes, während die des Chores, wie erwähnt, der gotischen Periode angehören. Obgleich durch diesen Anschluss an den mittelalterlichen Bau es wesentlich erschwert war, einen für volle Entfaltung des Rokoko geeigneten Raum zu schaffen, gelang dies dem Architekten doch recht gut, namentlich durch die geschickte Beleuchtung, welche die Baumeister jener Zeit ja oft merkwürdig feinfühlig und sicher auszunützen verstanden.

Der Maler mit den prächtigen Fresken, der Bildhauer durch die reichen Stuckaturen, kurzum die ganze üppige Dekoration arbeitete dann glücklich zusammen, um die Kirche zu einem glänzenden Kunstwerk des

1) Die Figur ist teilweise ergänzt und roh bemalt. Höhe ungefähr 1 m.

2) Semper: Wanderungen S. 14.

Rokoko zu gestalten (Abb. 51). In Südtirol leistete das Rokoko in der kirchlichen Kunst nicht viel Erhebliches, was zum Teil, wie gleich der nur zehn Jahre später ausgeführte Dom zu Brixen zeigen wird, eine Folge der



51. In der Kirche zu Neustift.

italienischen Einflüsse ist, und Neustift ist die letzte bedeutende Rokokokirche auf unserer Wanderung. Sie dünkt uns daher ein Abschiedsgruss von der deutschen Kunst nördlich der Alpen, die uns hier noch ein

wenig nach Süden geleitet hat; ist es ja doch auch nach dem Charakter des ganzen Kunstwerkes höchst wahrscheinlich, dass, wie der Maler der Deckenbilder, ein Augsburger, so auch noch sonst, besonders für die Stuckaturen, Künstler der München-Augsburger Schule hier tätig waren, worüber archivalische Forschungen vielleicht Näheres feststellen¹⁾.

Die Deckengemälde der Kirche sind nämlich im südlichen Seitenschiff und zwar auf dem Bild mit der hl. Helena bezeichnet: J. Math. Gündter inv. et pinx. 1736. Sie gehören zu den besten Werken dieses tüchtigen Künstlers, der uns ja schon in Kloster Fiecht begegnete und uns über Wilten, Gossensass und Sterzing hierher begleitete. Von den Arbeiten Günthers, die vor die Fresken in Neustift fallen, kenne ich nur die Deckengemälde in der Pfarrkirche zu Garmisch (1733); als er die Bilder in Neustift malte, war er einunddreissig Jahre alt und dieselben legen die Vermutung nahe, dass der Maler, der aus der Schule der Asam in München hervorging, vor Ausführung derselben Venedig besuchte und dort durch das Studium Tiepolos, an den wir hier mehrfach erinnert werden und der in Venedig hauptsächlich 1712—1740 tätig war, erhebliche Fortschritte machte. 1737 finden wir Günther wieder in Bayern, er malte damals das Deckenbild der Mariahilfkirche in Tölz.

In der Kirche zu Neustift gehören die koloristisch sehr fein empfundenen Bilder im Chor zum Besten, namentlich das Pfingstfest und das Bild der vorausgehenden Kuppel. Bei den meist flüchtigen Deckenbildern der Seitenschiffe dagegen scheint der Künstler ausgedehnten Gebrauch von seinen Hilfsarbeitern gemacht zu haben, dagegen ist auch hier z. B. im Chor des südlichen Seitenschiffes der hl. Hieronymus ein sehr feines Werk.

Die Stuckaturen mit grossem Reichtum ornamentaler Details besitzen noch nicht vollkommen die Leichtigkeit und Eleganz, welche gerade die München-Augsburger Schule in den nächsten Jahrzehnten entwickelte. Einzelnes erinnert vielmehr noch deutlich an die schwerere Pracht der älteren Rokokodekoration, wie sie in München vor allem Günthers Lehrer, die Asam vertraten, die zu dieser Zeit gerade an ihrem Hauptwerk, der Johann-Nepomukskirche in München arbeiteten. Besonders charakteristisch hierfür sind die zahlreichen, lebendigen, kleinen Engel, die überall ihr heiteres Spiel treiben, sie sitzen auf dem Ornament über den Arkadenbögen, tummeln sich auf den Gebälkstücken, auf denen das Gewölbe aufsitzt, und auf dem reichen Schalldeckel der Kanzel und musizieren gar lustig an der Orgelempore.

Die Ausstattung der Kirche, namentlich die Altäre, unter denen der reiche Hochaltar mit den stattlichen Nebenfiguren besondere Beachtung

¹⁾ Auch Dr. Hager in den Kunststudien in Tirol II, Beilage zur Allgemeinen Zeitung Nr. 78, 1897, hält diese Stuckaturen für bayerische Arbeiten.

verdient (Abb. 51), hat sich ebenfalls gut erhalten und wird hoffentlich noch lange gleich der ganzen Kirche von den Händen unberufener Restauratoren, die gegenwärtig gerade in Rokokokirchen so viel Unheil anrichten, verschont bleiben. Die Altarbilder sind, da Tirol hierfür ja mannigfache Kräfte besass, von einheimischen Künstlern gemalt¹⁾. Das Hochaltarbild der Himmelfahrt Mariä soll von Bartholomäus Fink, einem geborenen Innsbrucker stammen, die Bilder der Seitenaltäre des Presbyteriums: St. Augustin und der selige Hartmann von Christian Unterberger, der Johannes Nepomuk von Franz Unterberger, die beide aus Cavalese stammten und denen wir auch in Brixen wieder begegnen werden, während Rochus und Sebastian der Brixener Grasmaier malte.

Die mittelalterliche Wandmalerei, an der wir schon im Kloster Neustift den Eintritt in die neue Kunstzone erkannten, zeigt dies noch deutlicher dadurch, dass wir ihre Spuren nicht nur in dem bedeutenden Kloster finden, sondern ganz tüchtige Wandgemälde selbst in bescheidenen Dorfkirchen treffen, wie gleich in der nahe gelegenen Kirche von Vahrn (Abb. 52). An der Südseite dieser trägt ein figurenreiches Gemälde die Unterschrift: »1474 ist gestorben der edl vöst Wolfgang Jöchl Richter zu Vahrn auch liegt alda Catrein Pallauserin sein Hausfrau begraben.« Das Bild stammt wohl sicher von demselben Maler wie die Krönung Mariä in der 14. Arkade des Brixener Kreuzganges. Semper, der beide Werke dem Jakob Sunter zuschreibt, entdeckte unter dem Bilde in Vahrn noch Spuren einer älteren Inschrift, wonach das Bild wohl schon in den sechziger Jahren gemalt wurde²⁾.

Das Bild stellt Christus dar, der die neben ihm sitzende Maria krönt. Drei Engel halten über diese Gruppe einen Baldachin; rechts und links vor dem Thron knien als Ehrenwache je zwei Engel mit Lanzen. Hinter diesen folgt rechts eine stattliche Schar männlicher, links aber weiblicher Heiliger, über denen wir Engelchöre sehen, die singen und beten, Harfe, Zither, Laute und Orgel spielen, geigen und die Posaunen blasen.

Obgleich ganz tüchtig, ist das Wandgemälde doch durchaus kein bedeutendes Kunstwerk, aber gleichwohl ist es nicht bloss als Denkmal jener volkstümlichen Thätigkeit der Brixener Malerschule interessant, sondern namentlich auch durch seine höchst lebendige, offenbar selbständige Naturbeobachtung besonders in den Engelscharen.

Die Köpfe dieser Engel sind meist nicht schön, wie die zarten Erscheinungen mancher älteren Meister, aber sie sind durch eine Fülle individueller Züge belebt, in denen, wie das ja bei solchen Fortschritten

1) Tinkhauser I. 281.

2) Wanderungen S. 20.

in der Kunst häufig ist, der Maler allerdings leicht übertreibt. Wie frisch beobachtet ist die Gruppe, welche die Köpfe zusammensteckt, um aus einem Messbuch singen zu können, wie erhebt der eine dieser Engel, als wollte er das »piano!« andeuten, leise die Hand, wie blicken sie dort im Gebet gläubig nach oben, während andere einander ansehen, wie achten Orgel- und Zitherspieler sorgfältig auf ihr Instrument und mit welcher Kraft blasen die vier Engel in die Posaunen, man fürchtet, es möchten ihnen die Backen springen.

Das sind charakteristische Züge für den mächtigen Fortschritt des Naturalismus in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, und wer un-



52. Wandgemälde an der Kirche zu Vahrn.

befangen das Bild an der Südwand der Kirche zu Vahrn betrachtet, der wird zugeben müssen, dass weder die musizierenden Engel der van Eyck auf dem Genter Altar, noch die Reliefs Donatellos in Padua, oder die des Luca della Robbia in Florenz dem Maler vorschwebten, sondern der Knabenchor, den er des Sonntags in Vahrn oder drüben in Brixen so frisch das Gloria in die Kirche schmettern hörte.

Bei Vahrn mündet das enge Schalderer Thal, in das wir noch ein wenig hineingehen, um uns in stiller Bergeinsamkeit zu erfrischen. Aber selbst hier stossen wir nahe der Kirche von Dorf Schalder's auf ein ganz hübsches Kunstwerk, einen weiteren Beleg volkstümlicher Wandmalerei. Es ist ein Bildstöckel aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts. Im Norden, und einem der Art begegneten wir ja auch noch bei Sterzing, werden dieselben im 15. und 16. Jahrhundert mit Reliefs geschmückt, hier aber ziert man den aufgemauerten Bildstock mit Wand-

gemälden, wie wir an dem zu Schalders die Trinität, St. Sebastian, Nikolaus und andere Heilige sehen.

Es sind dies aber keineswegs rohe Handwerksarbeiten, wie man sie heute in solchen Fällen aufstellt, so fern man nicht gleich gar gusseiserne Heilige hinsetzt, sondern es sind fast immer gute Arbeiten, oft sogar feine Kunstwerke¹⁾, die wir oft in ganz abgelegenen Gegenden in dieser bescheidenen Form antreffen, die aber gerade dadurch einen gar eigenartigen Reiz besitzen. Setzt man sie, was ja zu ihrer Erhaltung manchmal leider nötig ist, in ein Museum, so beraubt man die Gegend um einen feinen poetischen Zug und das Bildstöckel sieht uns dort fast so traurig an wie ein Gemsbock in einem zoologischen Garten.

1) So namentlich im Pusterthal (H. Semper in seinen Wanderungen).





53. Pieta von 1446 im Kreuzgang zu Brixen.

VII. Brixen und Umgebung.

Während Sterzing der behagliche Ruhepunkt an dem grossen Handelsweg ist, dessen Bürger ihren Wohlstand noch durch Bergbau mehrten, eine Stadt, die sich merkwürdig gut aus der Zeit ihrer Blüte im 15. und 16. Jahrhundert erhielt, bietet dagegen die nächste Stadt an unserer Strasse, nämlich Brixen, ein ganz anderartiges Bild. Die Stadt wird beherrscht durch den Dom und das bischöfliche Palais. Die bischöfliche Residenz hat Brixen seinen Charakter aufgeprägt und zwar, wie bei zahlreichen bischöflichen Residenzen Deutschlands, durch ihre Bauten des 18. Jahrhunderts.

Die romanischen Türme des Domes erinnern zwar sofort, dass Brixen auch in der ersten Hälfte des Mittelalters kunstgeschichtlich eine Rolle spielte, aber von Bauten jener Zeit haben sich ausser jenen Türmen nur noch zwei Kapellen und der Kreuzgang erhalten und noch unbedeutender ist die gotische Baukunst durch die Pfarrkirche vertreten. Das 18. Jahrhundert hat mit der alten Kunst aufgeräumt und zwar ohne einen entsprechenden Ersatz zu gewähren.

Etwas besser ging es mit Plastik und Malerei, wenngleich auch hier die gewaltsamen Eingriffe der letzten Jahrhunderte empfindliche Lücken rissen. In den Gemälden des Kreuzgangs (Abb. 62) hat sich ein Werk erhalten, das Brixen als den Mittelpunkt einer höchst merkwürdigen Schule bezeichnet, von der wir uns besonders mit Hilfe der Gemälde in den umliegenden Dorfkirchen und jenen in Gallerien zerstreuten noch

ein recht klares Bild machen können. Die Grabsteine aber, besonders die der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts sind das Bedeutendste, was die Diöcese auf diesem Gebiet besitzt, und eine tüchtige Holzplastik des 15. und 16. Jahrhunderts finden wir in den benachbarten Dorfkirchen, da sie glücklicherweise zu arm waren, um die gute alte Kunst durch eine schlechte neue zu verdrängen.

Wie in der kirchlichen, so ging es auch in der Profankunst. Durch das neue bischöfliche Palais wurden im 17. und 18. Jahrhundert die älteren Bauten beseitigt, die ja in Tirol im 15. und 16. Jahrhundert besonders auch durch ihre Ausstattung hervorragendes Interesse besitzen und streng den deutschen Charakter wahren, während im 17. und 18. Jahrhundert die italienische Kunst, obgleich damals der süddeutschen durchaus nicht überlegen, in Brixen den stärksten Einfluss behauptet.

An der architektonisch unbedeutenden bischöflichen Residenz, die zu Beginn des 18. Jahrhunderts vollendet wurde, ist das interessanteste der grosse vor Mitte des 17. Jahrhunderts gebaute Arkadenhof, der durch stattliche Verhältnisse imponiert, aber der feineren Durchbildung entbehrt, und den in den Nischen der breiten Pfeiler die um 1600 von Hans Reichle und Giovanni di Quadria modellierten Terracotta-Statuen schmücken¹⁾.

Da die Stadt Brixen keine selbständige Bedeutung besass, sondern nur einen Anhang zur Residenz bildete, so ist erklärlich, dass auch die Bürgerhäuser kein besonderes Interesse gewähren. Sie zeigen einfach den geschilderten Tiroler Typus, nur dass sich allerdings hier, wie noch mehr dann in Klausen und Bozen ein immer stärkeres Hervortreten der italienischen Elemente erkennen lässt.

Recht charakteristisch ist hierfür ein Haus des 16. Jahrhunderts gegenüber der Nordseite der Pfarrkirche, dessen Fassade schon stark an den italienischen palazzo erinnert (Abb. 54). Deutsch sind an ihr die beiden polygonen Erker, die auf Konsolen über den beiden kräftigen Pfeilern aufsitzen, welche die Rundbogen tragen, mit denen sich die gewölbte Laube nach der Strasse öffnet. Die Erker greifen durch die drei Stockwerke durch bis zu dem weit vorspringenden Dach, zu dem eine Hohlkehle überleitet, die einst Medaillons mit Büsten und Ornamenten, in Sgraffito-Malerei ausgeführt, schmückten. Gleich diesen Malereien



54. Haus in Brixen.

¹⁾ Lübke: Geschichte der Renaissance in Deutschland II, S. 85. — Gurlitt: Geschichte des Barockstils etc. S. 268.

weisen auf den italienischen Einfluss die stark vorspringenden Gesimse, der Rundbogen im Schluss aller Fenster, der auf Pilastern ruht, und vor allem die streng symmetrische Anlage der ganzen Fassade.

Wie für die mittelalterliche Plastik und Malerei die umliegenden Dorfkirchen, so ergänzen die Herrensitze und Schlösser auf den Anhöhen und im Mittelgebirge um Brixen jene Lücken in der Kunstgeschichte der Stadt, welche durch das Beseitigen der älteren Residenz deren Neubau brachte.

Östlich von Klausen über der Eisack liegt auf steiler Höhe der Hof des Luseners, ein Herrensitz aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts, dessen einfaches Haus mit Giebel, Erker und alter Umfassungsmauer sich gut erhalten hat. Aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts stammen auch die beachtenswerten Vertäfelungen zweier Stuben im Erdgeschoss. Die Wandvertäfelung der einen, deren Decke ausgebrochen wurde, zeigt späteste Gotik, die andere dagegen Renaissancestil, hier sehen wir auch zwei hübsche Thüren und die Decke, in deren Rautenfelder Medaillons mit in Relief geschnitzten Köpfen eingesetzt sind, die, wenn auch etwas derb ausgeführt, doch recht gut dekorieren.

Der Hauptreiz des hübsch gelegenen, malerischen, alten Hauses des Luseners besteht aber darin, dass es ein beredter Zeuge ist, dass in jener Blütezeit Tirols auch der entlegene einfache Herrensitz künstlerisch geschmückt wurde. Das ist aber wieder ein echt deutscher Zug, und so scheint es nur selbstverständlich, dass auch der Stil solcher Vertäfelungen, Thüren u. s. w. deutsch ist, gleichviel ob Gotik oder Renaissance. Und diese getäfelten deutschen Stuben, von denen Tirol trotz des unglaublich Vielen, was ausgeführt wurde, immer noch einen merkwürdigen Reichtum aus diesen Zeiten besitzt, behalten auch noch weiter südlich den deutschen Charakter; sie finden sich wie beim Martinelli in Mezzotedesco und in S. Michele noch in Gegenden, wo die Kunst sonst schon ganz italienisch wird.

Das Holz war eben so recht das Material für volkstümliche Kunst im deutschen Alpenland, und die Zimmerleute und Schreiner, welche die gemütlichen Stuben austäfelten, wie die feinen Meister der Schnitzkunst an den spätgotischen Altären dringen weit nach Süden vor, während in der Malerei der italienische Einfluss bedeutend nach dem Norden übergreift.

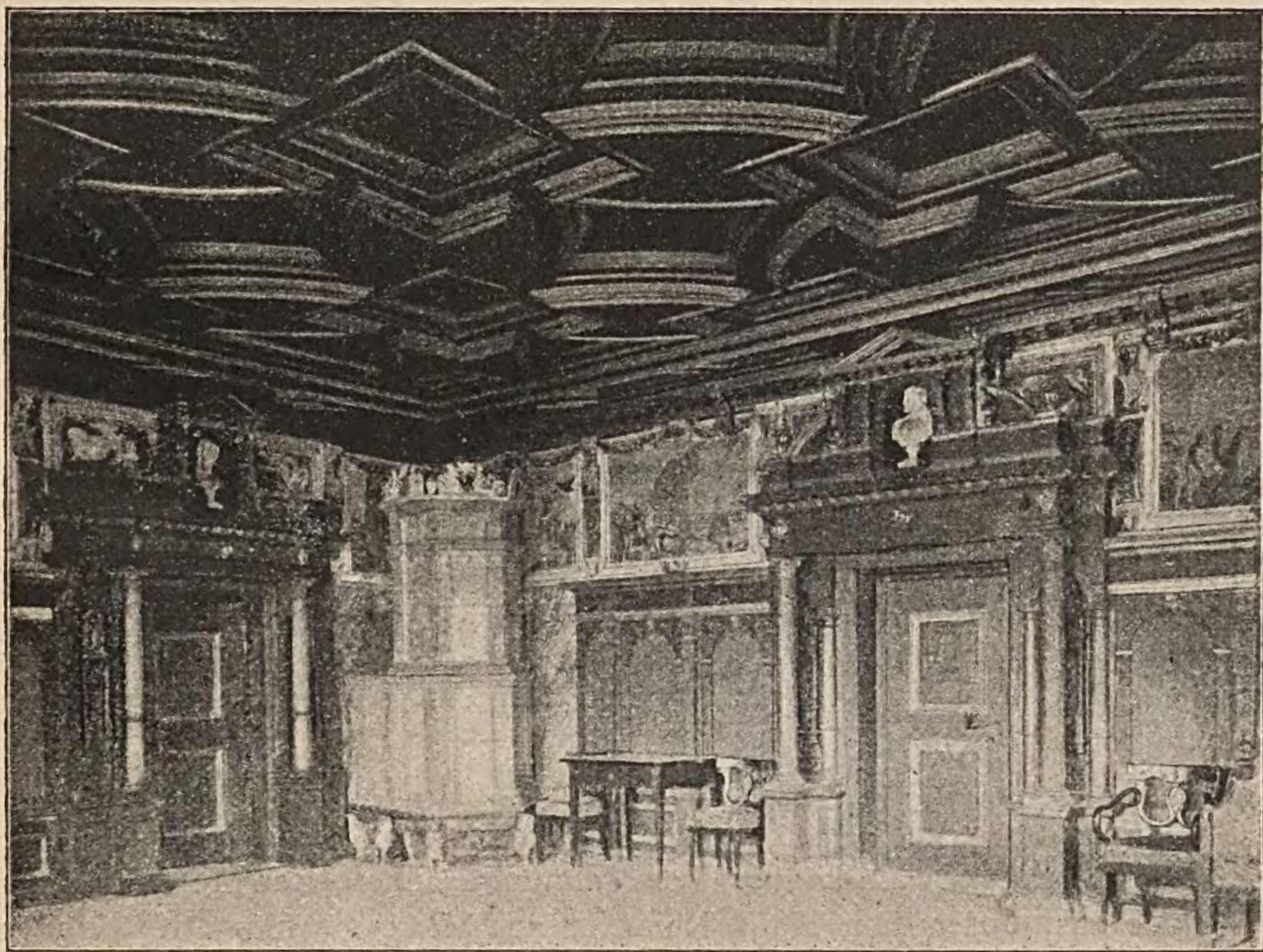
Ist der Lusener ein einfaches Haus, so ist dagegen das etwas nördlich auf den Höhen jenseits der Eisack gelegene Feldthurns (Abb. 55) ein Fürstenschloss, das zeigt, was die Profankunst dieser Gegenden bei grossen Mitteln leisten konnte.

Über dem Thor zum Schlosshof lesen wir, dass Johann Thomas Baron von Spaur, Bischof von Brixen, 1580 Hof und Mauern von Grund aus habe bauen lassen; die Ausstattung des von 1578 bis 1580 erbauten Schlosses zog sich dann noch bis 1585 hin.

Dass das Schloss Anregungen italienischer Kunst erkennen lässt,

kann so nahe dieser, noch dazu in einer Zeit, wo dieselbe so wesentlich auf das ganze gebildete Europa wirkte, nicht überraschen. Eher thut dies vielleicht die für das Verhältnis deutscher und italienischer Kunst in Südtirol bezeichnende Thatsache, dass Feldthurns den Charakter deutscher Renaissance so klar und bestimmt zeigt, wie nur irgend ein Schloss nördlich der Alpen, dass es durchaus nicht in grössere Abhängigkeit von der italienischen Kunst gerät als diese.

Die Kunst des deutschen Hauses, auch in der Steigerung, die sie hier im fürstlichen Lustschloss erfährt, hat ihre eigenen Vorzüge, die



55. Zimmer in Schloss Feldthurns.

mit unseren anderartigen Bedürfnissen, auch mit der Eigenart unseres ganzen Wesens zusammenhängen und die sie vielfach in einen ausgesprochenen Gegensatz zur Kunst des italienischen Palastes setzen, so viel wir auch von dieser lernen konnten und gelernt haben.

In der Anlage des Hauses findet man hier italienische Anklänge, aber nicht mehr als bei anderen Häusern in Tirol; die plastische Dekoration, wie das ornamentale Detail erinnern natürlich hier, wie in allen Renaissanceschlössern an den Einfluss Italiens auf die Kunst dieser Periode, aber sie werden doch durchweg ebenso selbständig verwertet wie in anderen Gegenden Deutschlands.

Die Technik der Intarsien ruft uns zwar die feinen Kunstwerke dieser
Riehl, Brennerstrasse.

Art in Oberitalien ins Gedächtnis, aber der Tiroler Meister wendet sie, wie an den Thüren des Fürstenzimmers, doch durchweg originell an. Man betrachte diese Thüren näher mit ihrem reichen architektonischen Rahmen, der so fein bis ins kleinste Detail durchgebildet ist, dann die hübschen Wand- und Deckenvertäfelungen, die reizenden Erker mit den gemalten Scheiben, die zierlichen phantasievollen Schlosserarbeiten. Das ist alles so deutsch, steht in einem so klaren Gegensatz zu den italienischen Palästen, schon des nahen und an demselben Flusslauf liegenden Trient oder Veronas, dass wir kaum mehr begreifen, wie man so oft glaubte, derartige Arbeiten, um ihnen besondere Ehre zu erweisen, als Werke italienischer Kunst bezeichnen zu müssen.

Da ist es natürlich gerade hier von besonderem Interesse, dass wir durch die Rechnungen über den Bau von Feldthurns, die in Brixen verwahrt werden¹⁾, auch die urkundlichen Belege besitzen, dass dieses bedeutende Werk deutscher Renaissance in der That eine rein deutsche Arbeit ist, und zwar waren es vor allem Südtiroler, namentlich Brixener Künstler, die es ausführten.

Wie wichtig ergänzt hier das Schloss in der Nähe die Kunstgeschichte der Stadt, denn wer vermutet im heutigen Brixen, dass es im 16. Jahrhundert solche Kräfte besass! Wie wir aber schon in Innsbruck sahen, dass die höfische Kunst die heimische fördert, indem sie dieselbe beschäftigt, zugleich aber auch ihr neue Anregungen giebt durch das Beiziehen tüchtiger fremder Kräfte, so auch hier, zunächst durch das Berufen von Künstlern anderer Städte Südtirols, weiter aus Augsburg, schliesslich auch aus Italien, aber von hier liess man bezeichnenderweise nur Maler kommen, deren Arbeit übrigens keineswegs zum Besten in dem Schloss gehört.

Der Baumeister von Schloss Feldthurns war Mathias Parlati, Bürger und Maurermeister zu Brixen; der Zimmermeister Wolfgang Posch, die Tischlerarbeiten, vor allem die Vertäfelungen, führte der Meraner Hans Spineider aus, unter dem Hans Rumpfer aus Klausen und der Brixener Bürger Topf arbeiteten, sowie der Bildhauer Thomas Bart aus Bruneck, der die prachtvollen, vergoldeten Rosen lieferte, während die einfacheren der Brixener Drechslermeister Georg Oberwanger fertigte. Gerade das Schönste, nämlich die prächtigen Holzarbeiten sind also ausschliesslich Südtiroler Arbeit.

Die Thürbeschläge und Schlösser der Galazimmer des zweiten Stockes wurden von Hans Mezger in Augsburg bezogen, die anderen Schlosserarbeiten von den Brixener Meistern Gallus und Jacob Erspämer und Hans Waitz.

Der Steinmetz Sylvester Huber meisselte das fürstliche Wappen über dem Thor, aber den Kamin aus Trienter Marmor lieferte der Trienter

¹⁾ Mitteilungen der Central-Commission 1880, S. 90 u. ff., und besonders 1885, S. 35 u. ff.

Steinmetz Dominicus. Asam Pock von Brixen schneidet die Modelle für die Ofenkacheln und der Brixener Hafner Michael Brugger führt die Öfen aus mit Ausnahme des Majolika-Ofens im Galazimmer, den der Bozener Bürger und Hafnermeister Paul Pietschdorfer herstellte.

1580 bestellte der Bischof fünfzig Glasgemälde mit Wappen etc. bei Andreas Giltner in Augsburg. Der Augsburger Erzgiesser Hieronymus Reissinger fertigte eine prächtige, nicht mehr erhaltene Brunnen-Gruppe aus Bronze, auch der Brunnenmeister wurde von Augsburg bezogen.

Unter den Malern dagegen scheinen die Brixener Albrecht Kröller, Georg David Solbach und Hans Vogler lediglich Handwerker, während für die übrigens keineswegs bedeutenden, mehr künstlerischen Arbeiten Michael und Horazio für den ersten Stock, für den zweiten aber P. Maria Bagnatore aus Brescia berufen wurden.

Ein einfaches, gut erhaltenes Herrenhaus aus dem 16. Jahrhundert ist auch der Winkelhof bei Brixen mit hübschem Stiegenraum (Abb. 56), der hier nicht den hohen Lichtschacht, sondern bei der freien Lage des Hauses einfach seitwärts Fenster und eine getäfelte Decke hat. Allerlei alte Malereien und stattliche Hirschgeweihe, sowie die unterwölbte Gallerie des oberen Stockes, mit den Zimmerzugängen, auch die Fenster in den tiefen Nischen im unteren und das Erkerfenster im oberen Stock geben dem Raum eine prächtige malerische Stimmung.



56. Im Winkelhof bei Brixen.

Vom ältesten Bau des Brixener Domes aus dem 10. Jahrhundert ¹⁾, als der Bischofsitz von Säben hierher verlegt wurde, wissen wir nur, dass er die damals häufige Anlage mit zwei Chören und zwei Krypten besass. Nach dem Brand dieses Domes am Charsamstag 1174 liess Bischof Heinrich von Berchtesgaden (1178—1196) einen Neubau ausführen.

¹⁾ Die Baugeschichte des Domes siehe Central-Commission Jahrgang 1861, S. 69 ff.

Den 13. Januar 1234 wurde auch dieser schwer durch Brand beschädigt, den Abschluss des Wiederherstellungsbaues scheint die Weihe durch Erzbischof Eberhard von Salzburg am 31. Juli 1237 zu bezeichnen, jedoch wurde am Dom und Kreuzgang noch bis gegen Ende des Jahrhunderts weiter gebaut.

Von diesem Bau, dessen Anlage auf das 12. Jahrhundert zurückging, der aber im 13. Jahrhundert wesentlich umgestaltet wurde, haben sich noch die Türme, von denen der südliche jedoch erst im 15. Jahrhundert vollendet wurde, und das Portal an der Südseite und der Kreuzgang erhalten, ferner lassen sich wenigstens die Grundzüge jenes Baues feststellen¹⁾. Er war eine romanische Pfeilerbasilika mit zwei Westtürmen, die ein ausgebildetes Querschiff besass, der Chor, unter dem eine Krypta lag, bestand aus Haupt- und Nebenchören, der ganze Bau war im gebundenen System gewölbt und hatte eine Kuppel über der Vierung.

Der Dom besass also entschiedene Verwandtschaft mit der Kirche zu Innichen im Pusterthal und liess offenbar gleich ihr deutlich den Einfluss lombardischer Baukunst erkennen. Die Herrschaft desselben während des romanischen Stiles ist in Südtirol leicht erklärlich, da sie sich ja noch nördlich der Alpen in der Schweiz, in Bayern und Österreich fühlbar macht. In Südtirol aber musste das Vorbild der lombardischen Bauten um so durchschlagender wirken, als hier, obgleich ja mancherlei gebaut wurde, wovon sich ja auch noch etliches erhalten, die Bauthätigkeit damals doch nicht bedeutend genug war, um eine Gruppe mit selbständiger Entwicklung, mit spezifischem Charakter zu bilden. Gleichwohl zeigen die romanischen Bauten der deutschen Gegenden Südtirols manche deutsche Sonderzüge, die sie in Gegensatz zu der italienischen Weise des Stils in Trient setzen.

Der romanische Dom in Brixen erinnert durch seinen Zusammenhang mit den Bauten der Lombardei an die intimen Beziehungen dieser Gegenden zu Italien. Das ging als Erbe voll und ganz auf den Neubau des 18. Jahrhunderts über; anders, aber nicht minder deutlich erzählt auch er dieselbe Thatsache. Vor allem hat dies darin seinen Grund, dass von den Künstlern, die an ihm arbeiteten, fast durchweg Südtiroler, mehrere aus dem italienischen Teil Tirols stammten und die meisten sich vorwiegend an italienischer Kunst gebildet hatten.

Das erklärt auch den grossen Unterschied zwischen dem Dom und der nahe gelegenen Klosterkirche von Neustift, deren Vollendung nur acht Jahre früher fällt als der Beginn des Dombaues. Die Neustifter Kirche aber hängt vor allem mit der bayerischen Kunst zusammen, die im Rokoko eine sehr feine und eigenartige Blüte entfaltete, während der Brixener Dom nach dem Süden weist. Nach dem Süden, der auch damals noch unter dem Einfluss der wuchtigen, schweren Formen des Barocks stand, der, einzelne Erscheinungen, vor allem Tiepolo ausgenommen,

1) In Tinkhausers citiertem Aufsatz Central-Commission 1861.

im 18. Jahrhundert mehr ein Ausleben als eine frische, neue Stilphase zeigt. Darum ist auch die künstlerische Wirkung der Neustifter Kirche jener des Brixener Domes weit überlegen, der als Kunstwerk wenig erfreut, dagegen entschieden interessant ist für die damaligen künstlerischen Lebensverhältnisse dieser Gegend.

Der Neubau des Domes, der charakteristisch für die südlichen Einflüsse hauptsächlich durch den grossartigen Raum wirkt, wurde unter dem Fürstbischof Kaspar Franz von Künigle 1745 begonnen und durch den Baumeister Joseph Delaj aus Bozen geleitet. Seit 1751 wurden die Priester Franz Penz und Georg Tangl zur Bauleitung berufen. Die Maurerarbeiten führte der Brixener Maurermeister Simon Rieder aus, während den Dachstuhl der dortige Zimmermeister Andre Stippler aufstellte, die etwas nüchternen architektonischen Details sind vom Innsbrucker Bildhauer Stephan Feger. Den 10. September 1758 wurde der Bau geweiht, der dann 1785 bis 1790 durch Jakob Pirchstaller seine Fassade erhielt, der 1755 in Trens bei Sterzing geboren, 1824 in Mais bei Meran starb.

Bei der Ausstattung des Domes, die sich natürlich auch noch länger als 1758 hinzog, besorgte die reichen Marmorarbeiten, die durch ihren Prunk mit glänzendem Material den Charakter des Ganzen so wesentlich bestimmen und deutlich den Einfluss des späten italienischen Barocks zeigen, Theodor Benedetti aus Mori. Die Stuckaturen, die trotz einiger Details, die an das Rokoko mahnen, von dessen graziösem, phantasievollen Spiel, wie wir es in Neustift bewundern, so charakteristisch abstecken, führten Hanibal Pittner aus Bozen und Anton Gigel aus Innsbruck aus; Hieronymus Constantini aus Roveredo besorgte die derben und wenig geschmackvollen Dekorationsmalereien, hauptsächlich unter den Gesimsen, die teilweise Stuckaturen ersetzen.

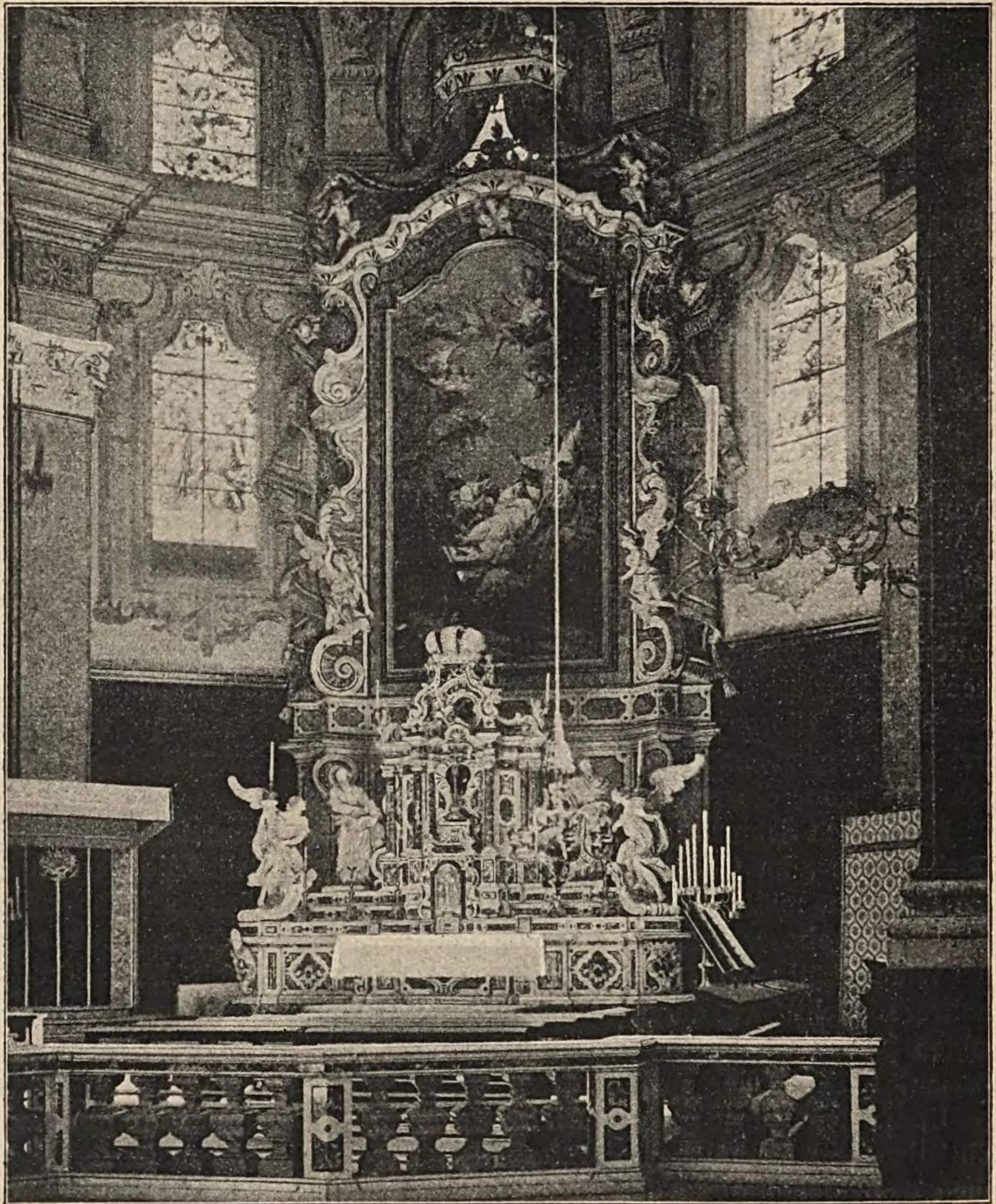
Die durch Schmutz sehr beeinträchtigten, im ganzen unbedeutenden Deckenbilder, im Chor die Himmelfahrt Mariä, im Schiff die Verehrung des Lammes, malte bekanntlich Paul Troger¹⁾, der 1698 zu Welsburg im Pusterthal geboren, sich in Venedig und Bologna bildete und seit 1730 in Wien thätig war. Zu dieser umfangreichen Arbeit hatte Troger mehrere Gehilfen, darunter auch Martin Knoller beigezogen, ferner seinen Neffen Georg Troger aus Welsburg, Johann Georg Unruhe aus Passau, Franz Zoller aus Gufidaun, Hautzinger aus Wien.

Unter den Künstlern der Altäre treffen wir neben Paul Troger Franz Christian und Michelangelo Unterberger aus Cavalese, von letzterem ist auch das Hochaltarbild des Todes Mariä, Franz Orodini aus Trient und den Trienter Steinmetz Paul de Font, Franz Faber aus Telfes, Lindner aus Wien und Johann Nepomuk Cignaroli, sowie Joseph Schöpf.

Der im Material besonders prunkvolle Hochaltar (Abb. 57), dessen schwerfälliger, merkwürdig unlogischer Aufbau sehr stark an norditalienische Werke, namentlich an die Altäre in Sa. Maria maggiore in

1) Über diese Fresken siehe Centrankommission 1890, S. 93 ff.

Trient erinnert, ist das Werk des Theodor Benedetti aus Mori. Während der Aufbau des Altares nur etwa das Vermeiden jeder geraden Linie vom Rokoko hat, aber keine Spur von dessen Leichtigkeit und Eleganz,



57. Hochaltar im Dom zu Brixen.

besitzen dessen Charakter mehr die Engel an dem Altar und die pathetischen Statuen von Petrus und Paulus, die Dominicus Moling aus Wengen, in einem Seitenthal des Pusterthales ausführte.

Unter den Grabsteinen der Fürstbischöfe in der Vorhalle des Domes und unter den 51 der Domherrn und Kanoniker im Kreuzgang treffen wir eine Reihe tüchtiger Kunstwerke, besonders aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts, die bisher noch fast gar nicht beachtet wurden¹⁾.

Weniger belangreich sind die Grabsteine des 14. Jahrhunderts, ich erwähne nur den Bischof Johannes IV. († 1374) mit dem flachen, sehr befangenen, noch dazu stark abgetretenen Reliefbildnis desselben²⁾. Von 1390 stammt der Grabstein des Hans Pallauser mit einfachem Wappen und Überschrift an der Kirche zu Vahrn, der natürlich gleich anderen Grabsteinen in der Umgegend auch in diesen Zusammenhang gehört. Im Zugang des Kreuzganges ist der Grabstein des Canonicus Heinrich von Wagenberk von 1391 eine bessere Arbeit.

Gegenüber jenem noch so sehr befangenen Grabstein des Bischof Johannes IV. von 1374 zeigt erhebliche Fortschritte der des 1396 gestorbenen Bischofs Friedrich von Erdingen³⁾. Das Porträt des Verstorbenen, der auf zwei drachenartigen Untieren steht, ist schon eine ganz tüchtige Arbeit, entbehrt aber gleichwohl noch der feineren Details und damit der eigentlich lebensvollen und individuellen Züge, zu denen man hier erst zu Anfang des 15. Jahrhunderts fortschreitet, während wir sie die Regensburger Plastik schon im Schlusse des 14. Jahrhunderts beherrschen sehen, da dort eben durch das ganze 14. Jahrhundert eine bedeutende plastische Schule thätig war.

An der Spitze der Grabsteine des 15. Jahrhunderts steht der ziemlich schwache des 1401 gestorbenen Canonicus Georg Fuchs mit dessen Wappen, von gotischer Architektur umrahmt. Dann folgt an der südlichen Aussenwand der Pfarrkirche von 1408 jener des Oswald von Wolkenstein⁴⁾, mit dem zwar in den Hauptzügen charakteristischen, aber doch recht rohen Porträt des links hin schreitenden Ritters mit seinem stattlichen Spitzbart, der in der Rechten die Standarte hält. Unter seinen Füßen sind zwei Wappen, in der Linken trägt er den Helm mit stattlicher Zier von Pfauenfedern.

Der Grabstein des Canonicus Heinrich Zollinger von 1410 mit dessen in starkem Relief ausgeführtem Bildnis ist stilgeschichtlich interessant durch die Gewandfalten und durch die energische Charakteristik des leider sehr beschädigten Kopfes⁵⁾.

Eine tüchtige Arbeit, aber doch auch noch ohne feine Individualisierung ist das Porträt des 1417 gestorbenen Bischof Ulrich I. von Wien⁶⁾ (Abb. 58). Sein Haupt ist tief in das grosse Kissen eingesunken, das

1) Resch: Mon. Brix. I.

2) Grabstein des 1378 gestorbenen Canonicus Johannes von Friendsberg abgebildet bei Atz S. 323.

3) Weisser Marmor 2,35 zu 1,05 m.

4) Weisser Marmor 2,60 zu 0,95 m.

5) Weisser Marmor 2,60 zu 0,95 m.

6) Roter Marmor ca. 2,50 zu 1,08 m.

unter seinen Kopf geschoben ist, was charakteristisch für die fortschreitende Naturbeobachtung erscheint, die sich manchmal gerade in solch äusserlichen und nebensächlichen Zügen besonders deutlich erkennen lässt.

Das Porträt des 1426 gestorbenen Petrus von Lenzpurg¹⁾ fesselt durch geschickte Charakteristik des Kopfes, die damals in dieser Schule auch schon geringere Künstler erfasst zu haben scheinen, da das Relief sonst



58. Grabstein
des Bischofs Ulrich von Wien.
† 1417.



59. Grabstein
des Bischofs Berthold II.
† 1427.

eine ziemlich mässige Arbeit, wie schon ein Blick auf die etwas roh behandelten Haare zeigt.

Vortrefflich ist dagegen der Grabstein des 1427 gestorbenen Bischofs Berthold II. aus Bückelsburg in Schwaben²⁾ (Abb. 59). Der Verstorbene steht, ein damals häufiges Motiv, auf zwei Löwen. Das vorzügliche, sehr fein und scharf individualisierte Porträt zeigt, was damals ein wirklicher Künst-

1) Weisser Marmor 2,10 zu 0,80 m.

2) Weisser Marmor ca. 2,50 zu 1,05 m.

ler leisten konnte, welch grosse Fortschritte die Kunst gegenüber etwa dem Grabstein des Bischofs Friedrich (1396) errungen, ja wie viel besser ist auch gegenüber dem nur um zehn Jahre älteren des Bischofs Ulrich von Wien die Gestalt und der feiner detaillierte Faltenwurf verstanden.

Eine schwächere Arbeit ist in der Kirche zu Sarns der Grabstein des 1431 gestorbenen Mauritius Palauser mit dessen Wappen¹⁾.

Für die Blüte der Brixener Steinplastik in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, von deren Denkmälern ja nur ein Bruchteil erhalten ist, sind auch zwei Monumente von 1436 gestorbenen Kanonikern interessant. Der Grabstein für Heinrich Surauer²⁾ mit etwas derbem, aber entschieden frisch erfasstem, tüchtigem Porträt und der des Berchtold Nütz³⁾, künstlerisch der wertvollste der Grabsteine der Kanoniker, mit besonders fein durchgebildetem Porträt.

Ein hervorragendes Werk dieser Gruppe aber ist der Grabstein des 1437 gestorbenen Bischofs Ulrich II.⁴⁾, wohl ein Werk desselben Künstlers wie jener Berthold II. († 1427), dem dieses schönste der Brixener Bischofsdenkmäler in feiner Durchführung noch überlegen ist. Dass der Meister, der dieses treffliche Porträt in flachem Relief ausführte, stolz auf sein wohl gelungenes Werk blickte, drückt naiv die Umschrift aus: »Hie leit Bischof Ulreich dem ist dies pild gleich.«

Eine flüchtigere Arbeit, aber doch auch mit ausgesprochenen Porträtzügen bietet das Relief des 1439 gestorbenen Dekans Nikolaus⁵⁾.

Gegenüber den doch ziemlich zahlreichen, zum Teil künstlerisch hochstehenden Denkmälern der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts ist aus dessen zweiter Hälfte nur wenig Wichtiges erhalten. Unter den Fragmenten von Grabsteinen in dem Hof an der Nordseite des Domes, die zumeist übrigens nur historisches Interesse besitzen, zeigt das Denkmal des 1462 gestorbenen Kaplans Johannes Sayler ein gutes Brustbild und einfache gotische Architektur, ist jedoch leider sehr verwittert⁶⁾.

Zwei hübsche Wappen sehen wir auf dem Grabstein des 1475 gestorbenen Paul Pallauser in der Kirche zu Sarns⁷⁾. An der Südseite der Brixener Pfarrkirche findet sich ein schöner Grabstein aus weissem Marmor, dessen Inschrift zerstört wurde, mit den Wappen der Wolkenstein und Trautson, es ist der Grabstein des 1495 gestorbenen Oswald von Wolkenstein⁸⁾ (Abb. 64).

Unter den nicht zahlreichen Grabsteinen des 16. Jahrhunderts ist der interessanteste jener des 1521 gestorbenen Bischofs Christoph von

1) Weisser Marmor 1,75 zu 0,79 m.

2) Weisser Marmor 2,40 zu 0,93 m.

3) Weisser Marmor 1,87 zu 0,90 m.

4) Weisser Marmor ca. 2,20 zu 1,09 m.

5) Weisser Marmor 2,25 zu 0,90 m, die Inschrift teilweise durch Bewurf verdeckt.

6) Weisser Marmor 1,90 zu 0,74 m.

7) Weisser Marmor 2,16 zu 1,35 m.

8) Über diesen und andere Wappengrabsteine Tirols siehe: von Pettenegg: Epitafik von Tirol. Wien 1874. In der Zeitschrift der heraldischen Gesellschaft Adler.

Schrofenstein¹⁾, dessen flaches Relief entschiedene Porträtähnlichkeit, jedoch ohne feines Empfinden zeigt. Semper²⁾ schreibt diesen Grabstein dem Sebald Bockstorffer zu, von dem wir ja ein mit dem vollen Namen bezeichnetes Werk in Neustift kennen lernten.

In dem Hof an der Nordseite des Domes findet sich der Grabstein des 1539 gestorbenen Dekans Dr. Johannes Riepper mit dessen gutem Brustbild in einfachem Renaissancerahmen. Aus dem gleichen Jahre ist ein guter Grabstein in Sarns, auf dem oben das charakteristische Brustbild des edlen Hans von Rubätsch dargestellt ist, unten dessen Wappen³⁾.

1580 schliesslich wurde durch den Bischof Freiherrn von Spauer im Südflügel des Kreuzganges das Grabmal für den 1542 gestorbenen Bischof Christoph II. Fuchs aufgestellt⁴⁾. Auf demselben, das ja ganz geschickt gearbeitet, aber doch wenig bedeutend ist, liegt der Verstorbene, der die Rechte unter sein Haupt stützt, während die Linke lässig auf den Leib herabgleitet, schlummernd auf dem Sarkophag. An der Vorderseite desselben sind in flachem Relief zwei Putten mit Wappen, Bischofsstab und Rauchfass angebracht. Haltung und Lage des Bischofs erinnern unwillkürlich an jenen Typus von Grabmonumenten, dessen frühestes und bekanntestes Beispiel die beiden Kardinalsgräber Andrea Sansovinos in Sa. Maria del popolo in Rom sind.

Da Nordtirol nur wenige künstlerisch wertvolle Grabsteine besitzt und die Sterzinger des 16. Jahrhunderts doch mehr lokale Bedeutung haben, kommen wir auf unserer Wanderung in Brixen zuerst zu einer wichtigeren Gruppe solcher Denkmale. Wie an zahlreichen anderen deutschen Bischofssitzen, so fand die Steinplastik auch hier umfassende Beschäftigung durch die Grabdenkmale der Bischöfe, die oft gar feine Kunstwerke sind, sowie durch die der Kanoniker und Domherrn, die zwar hinter denen der Bischöfe meist an künstlerischem Aufwand zurückstehen, aber neben mehr handwerklichen Arbeiten doch auch tüchtige, für die Zeit charakteristische Werke aufweisen.

Dass so reiche Aufgaben allmählich zur Ausbildung einer Steinmetzschule am Ort selbst führten, ist natürlich, wenn auch, wie vielleicht mit dem Innsbrucker Bockstorffer, der aber erst dem Ausgang dieser Schule angehört, einzelne fremde oder aus anderen Städten gebürtige Künstler hier thätig waren. Dass der Sitz dieser Schule in Brixen war, beweist schon das Material aus der Nachbarschaft, nämlich der weisse Sterzinger Marmor, in dem die meisten und wichtigsten dieser Grabsteine, namentlich auch die der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts ausgeführt sind.

1) Roter Marmor ca. 2,50 zu 1,08 m.

2) In dem oben citierten Aufsatz in der Zeitschrift des bayerischen Kunstgewerbevereins 1890.

3) Weisser Marmor 2,50 zu 1,18 m.

4) Gefleckter, grauer Marmor. — In dem Aufsatz in der Central-Commission 1861, S. 129 wird das Grabmal als Werk A. Colins bezeichnet.

Der Charakter dieser Steinplastik ist rein deutsch, von italienischen Einflüssen findet sich keine Spur, weil in diesen Grabsteinen, wie in der Holzplastik, die deutsche Kunst hinter der des angrenzenden Italiens durchaus nicht zurückstand.

Wenn wir aber nach Norden sehen, so treffen wir die nächsten wichtigen Steinmetzschulen in Salzburg und den bayerischen Innstädten und zwar vom 14. bis ins 16. Jahrhundert, mit denen auch die besonders seit dem Ende des 15. Jahrhunderts bedeutende Münchener Grabplastik manche Beziehung hatte. Wie in der Malerei, so hängt auch in der Steinplastik die Brixener Schule mit Salzburg zusammen, mit dem ja mannigfache Verbindungen bestanden. Während aber in der Malerei wesentlich Südtirol giebt, das durch die Anregungen der Italiener zumal im Anfang des 15. Jahrhunderts dem Norden vorauseilte, so ist dagegen in der Steinplastik wahrscheinlicher die Anregung des Nordens auf den Süden.

Denn schon seit dem Schluss des 14. Jahrhunderts treffen wir in der Inn- und Salzachgegend oft hervorragende Grabsteine und hinter diesen Schulen steht noch dazu die bedeutende Regensburger Plastik des 14. Jahrhunderts. Namentlich in der Grabplastik und besonders auch in den Porträts gehen diese der Brixener Schule, deren beste Werke ihnen nahe kommen, zeitlich nicht unwesentlich voraus, auch sind sie ihr, wenigstens im Durchschnitt, an künstlerischer Kraft fast ebenso wie an reicher Produktion überlegen.

Während die Grabsteine ein zwar etwas lückenhaftes, aber doch höchst interessantes Bild der Brixener Steinmetzkunst überliefern, gingen die sicher sehr zahlreichen und namentlich an den grossen Altären des 15. Jahrhunderts unzweifelhaft auch bedeutenden Werke der Schnitzkunst in der Stadt selbst mit verschwindend geringen Ausnahmen zu Grunde.

In der Johanniskapelle am Domkreuzgang haben sich auf dem linken Seitenaltar die Statuen¹⁾ Johannes des Täufers und des Evangelisten, interessante Arbeiten der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts erhalten, aus gleicher Zeit unter der Westempore der Pfarrkirche ein überlebensgrosser Christus am Kreuz, charakteristisch für diese Zeit durch die naturalistische Behandlung und feine Durchbildung, aber auch durch seine manierierten Züge. Vielleicht finden sich in Brixen noch einige weitere Figuren, die ich nicht gesehen habe, aber jedenfalls lassen auch sie, wie die genannten, kaum vermuten, was hier einst auf diesem Gebiete geleistet wurde.

Eher geben davon die umliegenden Dorfkirchen einen Begriff, die noch zahlreiche Schnitzwerke, besonders vom Ende des 15. und Anfang

1) 1,08 m hoch.

des 16. Jahrhunderts besitzen. Wenn man aber nach ihnen die Brixener Schule, deren reiches Schaffen sie ja bezeugen, beurteilen will, darf man nicht übersehen, dass wir hier eben doch nur Arbeiten für bescheidene Dorfkirchen haben, die einem ziemlich eng begrenzten Zeitraum, jenem der reichsten Kunstblüte Tirols angehören, in dem die Kunst, die sich in der Stadt langsam und jedenfalls auch bedeutender entwickelt hatte, nun auch dem Lande zu gut kommt.

1485 ist der Altar in Klerant datiert, dessen Gemälde Hans Semper dem Friedrich Pacher zuschreibt¹⁾. Eine ganz feine Figur ist hier die Maria, die dem Christuskind eine Traube reicht, neben ihr stehen St. Nikolaus und Andreas und auf den Innenseiten der Flügel die bemalten Relieffiguren St. Laurentius und Sebastian.

Mehrere Figuren der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts besitzt die Kirche zu Sarns. Ein einschiffiger spätgotischer Bau mit der Jahreszahl 1486 am Turm, dessen hübsche Netzgewölbe auf Diensten sitzen. Den 8. Dezember 1502 übernahm Johannes Mathäus der Puntner von Varn für 510 Gulden einen Umbau der Kirche, den er bis 1510 vollendete²⁾.

In den modern gotischen Altären stehen hier noch eine Reihe allerdings bei der neuen Aufstellung gründlich restaurierter, alter Figuren. Im Hochaltar sitzt eine dreiviertel lebensgrosse Maria, die links das Kind, rechts das Scepter hält, neben ihr stehen Nikolaus und Rochus, Katharina und Agnes im Stil vom Ende des 15. Jahrhunderts. Eine tüchtige Arbeit der zweiten Hälfte des Jahrhunderts ist die etwa dreiviertel lebensgrosse Maria an der Nordwand in der Kirche, unter deren Füßen wir einen Engel mit Spruchband sehen, deren Kind mit beiden Händen ein Buch hält. Auf den Seitenaltären gehören die 70 cm hohen bemalten Relieffiguren St. Valentin und Augustin dem 16. Jahrhundert an.

Eine bedeutende Stellung unter den Schnitzwerken vom Ende des 15. Jahrhunderts nimmt der Altar der kleinen, leider sehr gründlich restaurierten Kapelle in Melaun ein, der nach Semper³⁾ auf der Rückseite 1482 datiert ist und den er der speziellen Schule Michael Pachers zuweist. Die Schnitzwerke im Schrein dieses Altars, eine halblebensgrosse Maria, zwei nette Engel, sowie Johannes der Evangelist und St. Wolfgang, auf den Innenseiten der Flügel aber die Relieffiguren zweier Bischöfe, sind sehr tüchtige Arbeiten. Eine treffliche Figur der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts ist in der Kirche zu Feldthurns eine halblebensgrosse sitzende Maria, die unter der Empore aufgestellt ist.

Auf dem linken Seitenaltar der Kirche zu Tils stehen der hl. Thomas mit der Lanze in der Linken und in fürstlicher Tracht der hl. Veit mit

1) Siehe Oberbayer. Archiv, Bd. 49, S. 510 und Ferdinandeums-Zeitschrift 1895.

2) Tinkhauser I. 251.

3) Ferdinandeums-Zeitschrift 1895.

seinem Hahn¹⁾, beides, zumal der letztere, sehr tüchtige Arbeiten aus der Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert.

Die kleine, 1504 gebaute, spätgotische Kirche in Schrambach mit hübschen Gewölben, die zweischiffig, mit kleinerem südlichen Seitenschiff angelegt ist, besitzt noch die nette, ursprüngliche Kanzel und zwei leider weiss überstrichene Holzfiguren, St. Peter und Paul, aus dem 15. Jahrhundert. Eine bemalte, allerdings überarbeitete Maria mit dem Kinde (etwa einen Meter hoch) findet sich auch noch in einer kleinen Kapelle dieses Dorfes. Kurz überall, wo wir hinsehen, stossen wir, das ist ja das wichtige Resultat solcher Studien, auf eine reiche Thätigkeit der Brixener Schnitzkunst in der Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert.

Für diese Holzplastik ist namentlich auch die Kirche von Milland von Interesse, die nach der Inschrift am Gewölbe um 1464 erbaut wurde und an deren Aussenseite sich noch dürftige Reste von Wandgemälden der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts von einer Auferstehung, einem Ölberg und einer Geisselung Christi erhalten haben. Das Innere der Kirche wurde 1766 umgestaltet und erhielt damals die Deckenbilder im Schiff: der Schutz Mariä und die Verkündigung, im Chor aber die Himmelfahrt Mariä, die laut Inschrift P. Denifle²⁾, der später Zeichenlehrer in Innsbruck wurde, und Franz Anton Zeiler, der Brixener Hofmaler, ausführten. Auch Werke des 17. Jahrhunderts haben sich auf dem Musikchor der Kirche erhalten, die ein hübsches Beispiel vom Reichtum und der Mannigfaltigkeit der Kunst in solch bescheidenen Dorfkirchen bietet, nämlich eine hübsche Orgel von 1691 und ein Altar aus gleicher Zeit.

Das Interessanteste in der Kirche aber sind wieder die Schnitzwerke. Vor allem die dreiviertel lebensgrosse Madonna des Hochaltars, die auf dem Halbmond steht, mit einem Apfel in der Rechten, dem Kind, das eine Traube hält, in der Linken. Die Figur spricht durch ausgeprägten Schönheitssinn an, durch die einfachen Falten, die noch ein Nachklang der schlichten Motive des älteren Stils sind, sie ist wohl um Mitte des Jahrhunderts, wahrscheinlich also zur Zeit des gotischen Kirchenbaues um 1464 entstanden und gehört zu den interessantesten Schnitzwerken der Brixener Gegend.

Eine lebensgrosse sitzende Madonna an der Südwand der Kirche, gleichfalls eine recht gute Arbeit, zeigt im Gegensatz dazu den Stil aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts mit seinen überreichen, virtuosenhaft gebauschten Falten. Gegenüber dem scharfkantigen, offenbar in seinem Wesen durch die Schnitzkunst beeinflussten Stil vom Ende des 15. Jahrhunderts sehen wir in ihm mit dem Übergang zu mehr malerischer Auffassung einen Zug, der der gesamten Kunst jener Zeit eigen ist, worin es auch gründet, dass diese Stilwandlung in der Schnitzkunst nicht, wie man zuerst glauben sollte, eine Folge persönlicher Eigenart ist, sondern

1) 0,88 m hoch.

2) Über diese Künstler siehe auch Tinkhauser I 262 u. Anm.

sich, natürlich mannigfach individualisiert, in der gesamten deutschen Plastik der Zeit findet, wofür wir ja auch schon manches Beispiel diesseits wie jenseits des Brenners streiften und auch noch manches weitere treffen werden.

Auch die Jakobskapelle in der Mahr, etwa eine halbe Stunde südlich von Brixen, an der Strasse nach Klausen, hat auf einem Altar des 17. Jahrhunderts zwei beachtenswerte, leider roh überschmierte Holzfiguren aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts, Johannes den Täufer und St. Urban, sowie an der Wand der Kapelle eine auf dem Halbmond stehende Madonna.

Südöstlich von Brixen liegt im Mittelgebirge das Pfarrdorf St. Andrä. Die Pfarrkirche spätgotisch, aber im 18. Jahrhundert völlig verändert, bietet nichts Merkwürdiges, höchstens zwei recht hübsche Prozessionsstangen des 17. Jahrhunderts mit charakteristischen gotischen Reminiszenzen, wie bei jenen in der Sterzinger Pfarrkirche. Die Maria-Hilfkirche, die 1696 ihre jetzige Gestalt erhielt, besitzt aus dieser Zeit einen guten Hochaltar mit hübschen Statuen von Joachim und Anna; während sich in der kleinen Kapelle auf dem Kirchhof noch zwei recht feine Holzfiguren¹⁾ aus der Zeit um 1520 erhalten haben, Johannes der Evangelist und Johannes der Täufer, die den eben erwähnten malerischen Stil, jedoch recht massvoll zeigen.

Von der reichen Schnitzkunst Brixens sind nur wenige Altäre und eine Reihe Statuen und Reliefs in den umliegenden Dörfern erhalten, von der Steinplastik zwar bedeutende Denkmale in der Diözesanhauptstadt, die aber doch nur von einem Zweig dieser Kunst für eine kurze Periode vollständiger Kunde geben, günstiger steht es dagegen mit der Malerei.

Schon bei dem ersten Gang durch Brixen sehen wir an dem berühmten Domkreuzgang, dass hier eine bedeutende mittelalterliche Malerschule tätig war²⁾. Wir stiessen auf diese ja bereits im Kloster Neustift, dessen Tafelgemälde zugleich mit den aus der Brixener Gegend stammenden Bildern in Freising, Schleissheim, Augsburg, München und Wilten daran erinnerten, dass diese Schule nicht nur in der Wand-, sondern auch in der Tafelmalerei ein sehr reges Leben entfaltete. In Brixen selbst, sowie in der Umgegend, hat sich von Tafelbildern nur sehr wenig mehr erhalten, die achtenswerte Thätigkeit der Schule auf diesem Gebiete, welche die Bilder der genannten Sammlungen beweisen, kann man hier nicht einmal ahnen, aber Wandgemälde besonders aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts finden sich allenthalben, fast in jeder der zahlreichen

¹⁾ 0,85 m hoch.

²⁾ Über diese siehe die S. 108 Anm. citierten Arbeiten Hans Sempers und Walchegger: Der Kreuzgang am Dom zu Brixen, Brixen 1895, der besonders zur Erklärung des grossen Cyklus viel Neues bringt, sowie einzelnes im Kunstfreund und in der Ferdinandeums-Zeitschrift.

Kirchen und Kapellen, die auf dem Hang und der Höhe des Mittelgebirges Brixen umgeben.

Einen irgend hervorragenden Künstler hat, abgesehen von Michael Pacher, der ihr jedoch nur bedingt zugerechnet werden darf, die Brixener Schule nicht hervorgebracht und ebensowenig kommt ihr, ausser den Anregungen auf die benachbarten, besonders die bayerisch-salzburgische Schule, eine grössere aktuelle Bedeutung zu. Ein besonderes Interesse aber besitzt die Brixener Schule vor allem dadurch, dass sie in diesen Wandgemälden ein selten vollständiges und rundes Bild vom Leben einer deutschen Lokalschule am Ausgang des Mittelalters gewährt. Der eigenartige Charakter dieser Schule aber wird bestimmt durch ihren deutschen Grundton einerseits, die italienischen Anregungen andererseits, die bedingt sind durch die Lage des Ortes auf rein deutschem Gebiet, aber an der Strasse nach Italien und zwar auf der Südseite der Alpen am Beginn der milderen, südlicheren Region.

Diese historische Stellung und Eigenart der Brixener Malerschule, die wir hier vor allem ins Auge fassen müssen, zeigt am klarsten ihr monumentales Hauptwerk, der Kreuzgang, schon das weist bedeutend nach dem Süden. Ehe wir aber den Kreuzgang betrachten, wollen wir einen Blick in die Johanniskapelle an seiner Südseite werfen.

Durch eine spätgotische Thür gelangen wir beim Eintritt in diese Kapelle zuerst in einen rechteckigen Raum, der durch ein Kreuzgewölbe mit frühgotisch profilierten Rippen überspannt ist und in dessen kleinerem Westteil sich eine Empore befindet, zu der jetzt eine Treppe führt, während sie ursprünglich von einem nebenanstehenden Gebäude aus zugänglich war, also ähnlich wie St. Stephan am Domkreuzgang in Regensburg und eine Reihe verwandter Hof- und Schlosskapellen¹⁾. An der Ostseite dieses Raumes stehen zwei Altäre, zwischen denen er sich gegen die eigentliche Taufkapelle öffnet. Diese überwölbt eine achteilige Kuppel, die in den Ecken auf Pendentifs aufsitzt, südlich und nördlich unterstützen sie ganz breite Gurte, im Osten besitzt der Raum eine Apsis.

Zur Datierung der Kirche fehlen nähere Anhaltspunkte, die rohe Ausführung allein beweist noch kein besonderes Alter, auf Immersio angelegte Taufbecken finden sich, wie z. B. in S. Giovanni in fonte in Verona, noch im 13. Jahrhundert. Die Anlage des Baues, dem charakteristische Details fehlen, mit Ausnahme einiger, die etwa auf das 13. Jahrhundert deuten, die aber auch von einem späteren Umbau herrühren können, ist namentlich durch die Kuppel interessant, die trotz ihrer unbedeutenden Ausführung an lombardische Einflüsse erinnert.

Ähnlich der Frauenkirche an der Westseite des Kreuzganges finden

1) B. Riehl im Repertorium für Kunstwissenschaft XV. Bd. 5. Hft. Abbildungen der Kapelle bei Atz S. 47, der den Raum des Baptisteriums ein Querschiff (?) und den einschiffigen, rechteckigen Vorraum eine Basilika (?) nennt, und Mitteilungen der Central-Commission 1861.

sich in der Johanniskapelle als Zeugen früher, ausgedehnter Wandmalerei hoch oben, direkt unter der alten Flachdecke Reste romanischer Wandgemälde etwa der Mitte des 13. Jahrhunderts¹⁾. Interessanter noch als diese sind im Chor eine Kreuzigung und eine Anbetung der Könige (Abb. 60), die beiden Johannes, St. Christoph und weibliche Heilige aus dem Beginn des 14. Jahrhunderts²⁾, wie mir der Stil und die Kostüme, zumal der Kreuzigung zu beweisen scheinen; während sich in der Apsis eine Maria und eine Disputation der hl. Katharina finden aus dem Ende des 15. Jahrhunderts.



60. Kreuzigung und Anbetung der Könige
in der Johanniskapelle.

Die Kreuzigung aus dem Anfang des 14. Jahrhunderts erinnert an zahlreiche

Darstellungen der nordischen Kunst dieser Zeit, während sie den italienischen, wie etwa der um 1306 gemalten Kreuzigung Giotto's in der capella dell'arena zu Padua,

fremd gegenüber steht. Die Haltung und stilistische Behandlung Christi, namentlich die des höchst charakteristischen

Lendentuches, kehrt in der deutschen Kunst des 14. Jahrhunderts, speziell zu Anfang desselben immer wieder. Ebenso stimmen hier bei zahlreichen Kunstwerken Komposition, wie einzelne, scheinbar indi-

viduelle Züge oft so genau zu dem Brixener Wandbild, dass man meint, diese Werke müssten in nächster Beziehung zu einander stehen, und doch besteht zwischen ihnen kein direkter Zusammenhang, liefert dies Verhältnis nur einen neuen Beleg, wie ganz falsch die immer wieder gebrauchte

1) Atz a. a. O. S. 226 ff.

2) Semper im 46. Bd. des Oberbayer. Archivs, S. 475, setzt die Gemälde mit Anfang des 15. Jahrhunderts jedenfalls zu spät, Atz in dem Aufsatz in der Central-Commission 1882, S. LXXXVI, als romanische Malereien der 1. Hälfte des 13. Jhrh. zu früh an.

Methode ist, auf der Übereinstimmung derartiger äusserlicher Züge Schlüsse über die gleiche Zeit oder gar denselben Künstler, ja auch nur über Einflüsse von Schulen und einzelnen Künstlern aufzubauen.

Wie weit solche Übereinstimmungen gehen, die sich eben aus der gemeinsamen Grundlage der Kunst des Mittelalters erklären, will ich nur durch ein paar Beispiele andeuten. Das Kölner Museum besitzt als Mittelbild eines Triptychons eine Kreuzigung aus dem Anfang des 14. Jahrhunderts¹⁾, welche offenbar, an romanische Vorbilder anknüpfend, die gleichen Grundzüge der Komposition zeigt und damit sofort beweist, dass dieselbe damals in der christlichen Kunst des Abendlandes ungeheuer verbreitet und nicht die persönliche Erfindung einer Schule oder gar eines Künstlers war.

Bei dem Brixener wie dem Kölner Bilde sehen wir links die Gruppe der Frauen, vor der Longinus mit der Lanze kniet, zur Rechten den Hauptmann, der auf Christus deutet und an den ihn berührend und lebhaft mit ihm sprechend Joseph von Arimathia herantritt. Die Übereinstimmung in der Bewegung des Hauptmanns und Josephs von Arimathia beweist also gar nichts für den Zusammenhang zweier Bilder²⁾, da sie sich zwischen Gemälden findet, die sicher keine direkte Beziehung haben.

Fast die gleiche Komposition finden wir auf einem Elfenbein-Diptychon des bayerischen National-Museums aus dem 14. Jahrhundert³⁾, das als französisch bezeichnet wird, nur ist hier Longinus ausgelassen. Diesen und zwar in genau derselben Stellung wie auf dem Brixener Gemälde, ebenso den Mann mit Topf und Schwamm, den wir ja schon von der karolingischen Kunst her kennen, finden wir auf einem anderen Elfenbeinrelief des 14. Jahrhunderts in derselben Sammlung wieder⁴⁾, das gleichfalls als französisch bezeichnet wird⁵⁾. Ja, in dieser Sammlung⁶⁾ und auch im Berliner Museum⁷⁾ zeigen noch eine Reihe Elfenbeinreliefs des 14. und beginnenden 15. Jahrhunderts dieselbe Grundlage der Komposition und gleich überraschend die Übereinstimmung gewisser zunächst individuell scheinender Züge, wie der Hinweis des Hauptmanns auf Christus, oder das Herandrängen und das Gebärdenspiel des Joseph von Arimathia. Übrigens findet sich dies auch schon auf dem Soester Antependium der Berliner Gallerie⁸⁾ aus dem Ende des 12. oder Anfang des 13. Jahrhunderts.

1) Abgebildet bei Reber: Kunstgeschichte des Mittelalters S. 615.

2) Anders urteilt Semper, Oberbayerisches Archiv, Bd. 49, S. 476, dem ich übrigens auch darin nicht beistimmen kann, dass bei der Geburt Christi der Joseph mit der Kerze ein speziell flandrisches Motiv sei, und ebenso wenig in den Folgerungen, die er a. a. O. S. 446 an den Gruss des Königs bei der Anbetung der Könige knüpft.

3) Katalog des bayerischen National-Museums VI. Bd. Nr. 1368.

4) Nr. 1370.

5) Ob diese im Handel und in den Galleriekatalogen für feinere Elfenbeinreliefs gebräuchliche Bezeichnung stets zutrifft, kann hier nicht erörtert werden.

6) Nr. 1400, 1384, 1385, 1387, 1390, 1393, 1378, 1398.

7) Nr. 501, 503 und 523.

8) Abbildung bei Janitschek: Geschichte der deutschen Malerei.

Aber trotz alledem, wie gross und künstlerisch wie viel wichtiger sind die Unterschiede dieser Arbeiten! Zunächst in äusserlichen Dingen, indem Figuren bald hinzugefügt, bald weggelassen, bald rechts, bald links gestellt werden, dann aber auch dadurch, dass sich allenthalben, wenn auch oft recht befangen, Züge persönlicher Auffassung zeigen.

Wir haben hier im späteren Mittelalter eben immer noch mit verwandten Verhältnissen zu rechnen, wie zu Anfang des Mittelalters in der karolingischen Periode und den nächstfolgenden Jahrhunderten, wo gerade auch eine Reihe Darstellungen der Kreuzigung sie höchst interessant klar legen. Die Phantasie des Künstlers ist noch befangen, sie schliesst sich eng an ältere Werke an, daher die ausserordentlich weite Verbreitung ganzer Kompositionen, wie einzelner durch die dargestellte Geschichte motivierter Züge, zu denen hier der betende Longinus und die Gesten des Hauptmanns und Nikodemus gehören. Man nannte das »die Typik der mittelalterlichen Kunst«. Nicht leicht aber hat ein Begriff grössere Verwirrung in der Kunstgeschichte angerichtet als dieser, indem man übersah, dass diese mittelalterliche Typik nicht durch bindende Vorschriften, nicht durch eine streng geregelte Tradition, wie jene der orientalischen Kunst, sondern nur durch die Befangenheit der Phantasie und eine daraus erwachsende freie Tradition begründet ist. Deshalb gestattet sie auch dem individuellen Leben freien Spielraum, das zuerst nur wenig Gebrauch davon machen kann, sich dann aber immer freier entfaltet.

Diese Gebundenheit auf der einen, diese Freiheit auf der andern Seite gehört zu den wesentlichsten Zügen mittelalterlichen Kunstlebens, sie klar und lebensvoll zu erfassen, ist daher eine Hauptaufgabe der mittelalterlichen Kunstgeschichte. Indem man einzelne Motive für persönliche Erfindung ansah, die es späterhin in der That sein müssten, die es aber damals nicht waren, indem man andererseits aber die feinen, individuellen Unterschiede der mittelalterlichen Kunstwerke nicht genügend würdigte, gelangte man zu gar manchem schiefen Urteil, wofür sich gerade aus den Abhandlungen über Bilder der Kreuzigung manch schlagendes Beispiel von der karolingischen Periode bis zum Ausgang des Mittelalters anführen liesse. Man übertrug die Beobachtung, die sich an späteren Perioden gebildet, auf das Mittelalter, was durchaus nicht gerechtfertigt ist. Für das Studium des Mittelalters lässt sich ebensowenig die Methode der Antike, was man auch schon gewünscht hat, wie jene der neuesten Kunst verwerten, sondern für jede Periode müssen wir uns eine eigene Methode bilden, deren massgebende Gesichtspunkte durch den Charakter und die Lebensverhältnisse ihrer Kunst bestimmt werden.

Ähnliches wie die Kreuzigung lehrt in der Johanniskapelle die Anbetung der Könige unter derselben, gleichfalls wohl aus dem Beginn des 14. Jahrhunderts. Die zahlreichen Statuengruppen, grossen und kleinen Reliefs, wie Gemälde des 14. Jahrhunderts, welche diese Ge-

schichte behandeln, sehen sich auf den ersten Blick gewiss überraschend ähnlich. Immer wieder, namentlich auch auf vielen Elfenbeinreliefs sehen wir rechts die Maria mit dem bekleideten Kind sitzen, vor ihr kniet der greise König, die beiden anderen, von denen gewöhnlich einer auf den Stern deutet, stehen hinter ihm. Das Brixener Bild erweitert die Scene, indem den Königen ein Diener mit den Pferden folgt und das nackte, lebendig bewegte Christuskind, das hier auf dem Schoß der Maria steht, ist allerdings ein Zug, der erst später allgemein gebräuchlich wird.

Sind wir aber deshalb berechtigt, das Bild in erheblich spätere Zeit, etwa in den Anfang des 15. Jahrhunderts zu setzen, oder beweisen diese Unterschiede von anderen deutschen Bildern neue Einflüsse aus Italien?

Durchaus nicht, gleichzeitig mit jenen Kompositionen, die das alte Thema festhielten, konnte ein Künstler auch freie Variationen einflechten. Dass er durch den Knecht, der den Königen mit den Pferden folgt, breiter erzählt, kann nicht überraschen, denn die gesamte Kunst des 14., mehr noch jene des 15. Jahrhunderts drängt nach reicherer Erzählung. So finden wir sie bei diesem Gegenstand im 14. Jahrhundert auch an dem Westportal von St. Lorenz in Nürnberg und besonders reich und originell zu Anfang der zweiten Hälfte dieses Jahrhunderts in dem Portalrelief der Frauenkirche in Nürnberg¹⁾. Welch originelle Einfälle übrigens manchmal die Künstler des 14. Jahrhunderts auch bei dieser Scene brachten, dafür ist ein Tympanon in der Pfarrkirche zu Villach²⁾ interessant, das unter einem Schutzmantelbild eine Anbetung der Könige darstellt, wobei Vater Joseph die Geschenke sorgfältig in einer grossen Tasche birgt und ein Engel den Stern hält.

Das berühmteste und eigenartigste Kunstwerk Brixens ist, zumal durch seine Wandgemälde, der Domkreuzgang (Abb. 61). In seiner Anlage mag er noch auf den ersten Dombau im Ende des 10. Jahrhunderts zurückgehen, während er seine jetzige Gestalt mit den zierlichen Säulchen Ende des 12. oder im Anfang des 13. Jahrhunderts erhielt. Er erinnert entschieden an italienische Kreuzgänge, was noch mehr der Fall war, als die schweren Pfeiler noch nicht zwischen den Säulchen standen, die erst wegen der gotischen Wölbung in der 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts eingesetzt wurden.

Seit dieser Zeit wurde durch mehr denn ein Jahrhundert der Kreuzgang mit Wandgemälden geschmückt, die ihn zu einer ganz einzigen Chronik der Brixener Malerschule machten. Hier wo die Meister verschiedener Generationen gute Proben ihres Könnens zurückgelassen

1) Hier ist das Christuskind ebenfalls nackt, was übrigens (gegen Semper a. a. O. S. 475) in der deutschen Kunst des 14. Jahrhunderts häufig vorkommt, namentlich auch bei Marienstatuen.

2) Innen an der Nordwand unter der Empore eingelassen.

haben, sehen wir, wie man vorwärts strebte, wie man durch die Arbeit eines Jahrhunderts aus der flachen, allgemeinen Auffassung der Natur sich allmählich zu einer scharf charakteristischen durchgearbeitet hat¹⁾.

Wenn aber auch Jahrhunderte mit gar verschiedenartigem künstlerischen Wollen und Können an dem Kreuzgang gebaut und in ihm gemalt haben, so wirkt er zuletzt doch als ein in gewissem Sinn einheitliches, stimmungsvolles Kunstwerk, wie ihn ja auch manche Künstler, besonders Riefstahl malten. Das Ganze wird eben zusammengehalten

durch das Band mittelalterlicher Kunst, die Malerei speziell durch diespätgotische Periode und die gleiche Schule, und schliesslich stimmte der einheitliche Ton, den die fast fünf Jahrhunderte darüber legten, die seit dem Beginn der Malereien verflossen sind, alles trefflich zusammen.

Für den Wanderer von jenseits des Brenners hat dieses Bild etwas Überraschendes, Fremdartiges, die bedeutende Rolle der Wandmalerei erinnert ihn sofort an die intimeren Beziehungen dieser Schule zu Italien, auf die trotz des unverkennbar deutschen Grundcharakters der Gemälde, namentlich bei den



61. Im Kreuzgang zu Brixen.

älteren Bildern, auch manche Stileigentümlichkeiten und das Ornament deuten.

Auch im Franziskanerkloster zu Schwaz lernten wir einen Kreuzgang kennen, dessen Gemälde deutlich den Zusammenhang mit Italien verrieten. Der Unterschied zwischen beiden ist charakteristisch für die

¹⁾ Die Erkenntnis des Entwicklungsganges der Brixener Malerschule durch das Studium des Kreuzgangs ist ein entschiedenes Verdienst H. Sempers.

Veränderung der künstlerischen Lebensverhältnisse an der Brennerstrasse mit dem Vorschreiten nach Süden. An dem nördlichsten Punkt unserer Strasse von grösserer kunstgeschichtlicher Bedeutung, ist der Kreuzgang ein Werk des 16. Jahrhunderts, also der Zeit, wo die Kunst Italiens allenthalben auf den Norden wirkt. Die italienische, vielleicht noch mehr die Kunst Südtirols regte hier an, die Wandmalerei in so bedeutendem Umfang zu verwerten. Wir sehen auch an den Gemälden, dass der Künstler sich auf einer Studienreise in Italien gebildet, dort manches angenommen hat, er der sonst ein scharf ausgesprochen deutscher Charakter, wie es auch die Architektur des Kreuzganges und das gemalte Ornament im Gewölbe ist.

Die Gemälde des Brixener Kreuzganges dagegen stammen aus dem 15. Jahrhundert, also gerade aus jener Zeit, wo, im Gegensatz zur romanischen Periode und zur Renaissance, in Deutschland wegen der selbständigen Entwicklung des Nordens in der Gotik nähere Beziehungen zur italienischen Kunst sich nicht geltend machen. Der Grundcharakter der Gemälde ist zwar auch hier deutsch, aber er erhält doch durch jene Stileigentümlichkeiten, die auf Italien weisen, eine eigenartige Schattierung, die sich so jenseits der Alpen im 15. Jahrhundert nicht findet, und nicht finden kann.

Die Beziehungen zu Italien, die für uns bei diesen Gemälden im Vordergrund des Interesses stehen, treten bei den ältesten Malereien des Kreuzganges, bei denen aus dem Ende des 14. und dem Beginn des 15. Jahrhunderts, wie etwa in der Verkündigung (Abb. 62) oder bei der Anbetung der Könige von 1417¹⁾ und besonders auch bei dem Misericordiabild²⁾ besonders deutlich hervor. Es erklärt sich das einesteils wohl daraus, dass die Brixener Schule damals, wie ja auch Semper annimmt, in besonders naher Beziehung zur Schule von Bozen stand, aus der sie gewissermassen herauswuchs, in der italienische Einflüsse zu Ende des 14. und im Anfang des 15. Jahrhunderts fühlbar sind. Andererseits aber lernten damals sicher auch ein oder der andere bedeutendere Brixener Künstler die nächsten italienischen Städte, vor allem Verona und Padua kennen und übertrugen manches von ihrer Kunst nach dem Norden.

Gleichwohl darf man nicht vergessen, dass Südtirol auf eine ausgedehnte selbständige Wandmalerei schon seit der romanischen Periode zurücksah, wofür ja Brixen selbst mehrfach Zeugnis giebt, und dass hier manches, was der italienischen Kunst verwandt erscheint, keineswegs immer direkt oder auch nur indirekt durch sie angeregt sein muss.

Je höher die Kunst entwickelt ist, desto bestimmter scheiden sich die Charaktere der einzelnen Künstler, wie der grösseren Gruppen der Schulen und schliesslich auch der Stämme und Völker. Aus dieser Thatsache erklärt sich manche Übereinstimmung dieser frühen Wand-

1) Abgebildet bei Walchegger Taf. IV

2) Walchegger Taf. II.

malereien mit älteren oberitalienischen, ohne dass ein spezieller Zusammenhang vorläge.

Dann aber besitzt gerade jener Stil vom Ende des 14. und der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, den man anknüpfend an die romantische Auffassung »Idealstil« nannte, in der Wandmalerei und ähnlich in grossen Tafelbildern, die mit dieser gerade damals eng zusammenhängen, meist einen gewissen monumentalen Charakter, den wir, bestimmt durch die grossartigste Entfaltung der Monumentalmalerei in Italien, gern als spezifisch italienisch bezeichnen, obgleich dies hier durchaus nicht gerechtfertigt ist.

Die Malerei wie die Plastik sieht in Deutschland um die Wende zum 15., wie in Italien im 14. Jahrhundert, vor allem auf das Ganze, auf die Hauptsache und dadurch ist ihr häufig eine grosse, einfache Auffassung eigen; aber nicht aus bewusster Beschränkung, sondern weil sich erst im Verlauf des 15. Jahrhunderts der Sinn für das Detail allmählich ausbildet, über dem man dann zuletzt gegen Ende des 15. Jahrhunderts gar häufig die Wirkung des Ganzen vernachlässigt.

Die Figuren werden nur in Umrissen gezeichnet, Ansätze zu individueller Bildung und Belebung der Köpfe, die erst durch feine Detailbetrachtung möglich wird, sind äusserst selten, die Falten werden nur durch die Hauptlinien gegeben, ebenso wird die Umgebung nur angedeutet, nicht ausgeführt, ein paar Bogenstellungen genügen, um ein Haus oder eine Kirche, ein Baum um eine Landschaft anzudeuten.

Der monumentalen Malerei, welche die Hauptsache erfassen, das Detail unterordnen soll, war dieser Stil äusserst günstig, und was in ihm auf diesem Gebiet ein wahrhaft genialer Künstler leisten konnte, zeigte Giotto. Auch er steht, wie jeder, im Banne seiner Zeit, auch sein Stil erklärt sich in erster Linie aus der Entwicklungsstufe der Kunst jener Periode, auch seine monumentale Einfachheit ist nicht bewusste Abstraktion, wie man meinte, sondern in dem Stil und damit in der Entwicklungsstufe der Zeit begründet, dessen eigenste Vorzüge aber der grosse Künstler zu entfalten verstand.

Daraus erklärt sich auch, dass wir damals und noch fast ein Jahrhundert später, denn der grosse Mann eilte weit voraus, gleiche stilistische Grundzüge finden, die, indem man sich zunächst an den grössten Maler der Zeit hielt, gern als giottesk oder weiter als italienisch bezeichnet werden, die aber durchaus nicht mit ihm, ja nicht einmal mit der italienischen Kunst in Fühlung stehen, deren Verwandtschaft vielmehr nur in der gleichen künstlerischen Entwicklungsstufe gründet.

Diese Verwandtschaft springt natürlich besonders in die Augen, wenn die nordische Kunst zur Wandmalerei greift; daher wird man hier stets geneigt sein, massgebende italienische Einflüsse zu vermuten, umsomehr als das Bild, das wir von der Wandmalerei dieser Zeit haben, vorwiegend durch die italienische Kunst bestimmt wird, sie war ja hier der deutschen weit überlegen, von dieser hat sich ausserdem wenig erhalten und auch

dies wenige ist nur zu einem geringen Teil wissenschaftlich publiziert und verwertet worden. Tritt man daher vor einen Cyklus deutscher Wandgemälde der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, so liegt es nahe, italienische Einflüsse zu vermuten, häufig aber erfahren wir dann bei eingehenderem Studium, dass dies durchaus nicht berechtigt ist.

Auf die Schule von Bozen und weiter auf jene von Brixen kann der Einfluss der Kunstwerke Paduas und Veronas als sichere kunstgeschichtliche Thatsache betrachtet werden. Es liegt ja auch nahe, dass die mächtig vorangeeilte italienische Wandmalerei zunächst im Etsch- und Eisackthal auf den Norden wirkte. Aber hüten müssen wir uns aus den angedeuteten Gründen, auf diesen Einfluss zu viel zu schieben, der kein persönlicher, sondern nur ein allgemeiner der Kunstwerke war. Die grösste Vorsicht empfiehlt sich, wenn man ihn mit Einzelzügen belegt, da wir uns in diesen so leicht täuschen können und wir dadurch in die Gefahr kommen, die eigenartige, selbständige Entwicklung dieser Malerschule Tirols, die vollkommen dem Entwicklungsgang der deutschen Malerei entspricht, gründlich misszuverstehen.

Gegen Ende der dreissiger und in den vierziger Jahren des 15. Jahrhunderts bildet sich in Brixen, wie ja allenthalben in Deutschland, natürlich je nach Art und Höhe der Schulen gar verschieden, allmählich eine derbere, kräftiger die Natur erfassende Richtung aus, die auch einige koloristische Fortschritte macht.

Semper fasste die Hauptwerke dieser Periode zusammen und bezeichnete sie nach dem Skorpion auf der Fahne eines der Kriegsknechte der Kreuzigung im Domkreuzgang als die Arbeiten des Meisters mit dem Skorpion. Hat diese Gruppierung den grossen Vorteil, dass dadurch der Umschwung, der sich damals zu vollziehen begann, uns klar entgegentritt, auch gut angedeutet wird, wie ein besonders tüchtiger Meister wohl den Hauptimpuls zur neuen Richtung gab, so lässt sich andererseits nicht leugnen, dass die Zusammenstellung des Werkes etwas willkürlich und der Name »Meister mit dem Skorpion« unglücklich gewählt ist und leicht zu Missverständnissen führt¹⁾. Denn der Skorpion findet sich auf den verschiedensten Kreuzigungsdarstellungen, älteren, wie z. B. dem Fürstetter Bild, das jetzt ins bayerische National-Museum kam²⁾, und auf viel jüngeren bis ins 16. Jahrhundert, wie im Kreuzgang zu Schwaz.

Die italienischen Anregungen auf die Brixener Malerschule dauern in dieser, wie in der folgenden Periode noch fort. Bis gegen den Schluss des 15. Jahrhunderts zeigen sie sich charakteristisch, namentlich in der Wandmalerei, und dass sie in der Renaissance nicht fehlen, ist selbstverständlich. Die neue Richtung setzt sich ja keineswegs in einen

1) Semper hält die Bezeichnung als Schlagwort, allerdings nicht mehr als Künstlerzeichen, auch noch in dem erwähnten Aufsatz im Oberbayerischen Archiv Bd. 49, S. 473 A. 2. fest.

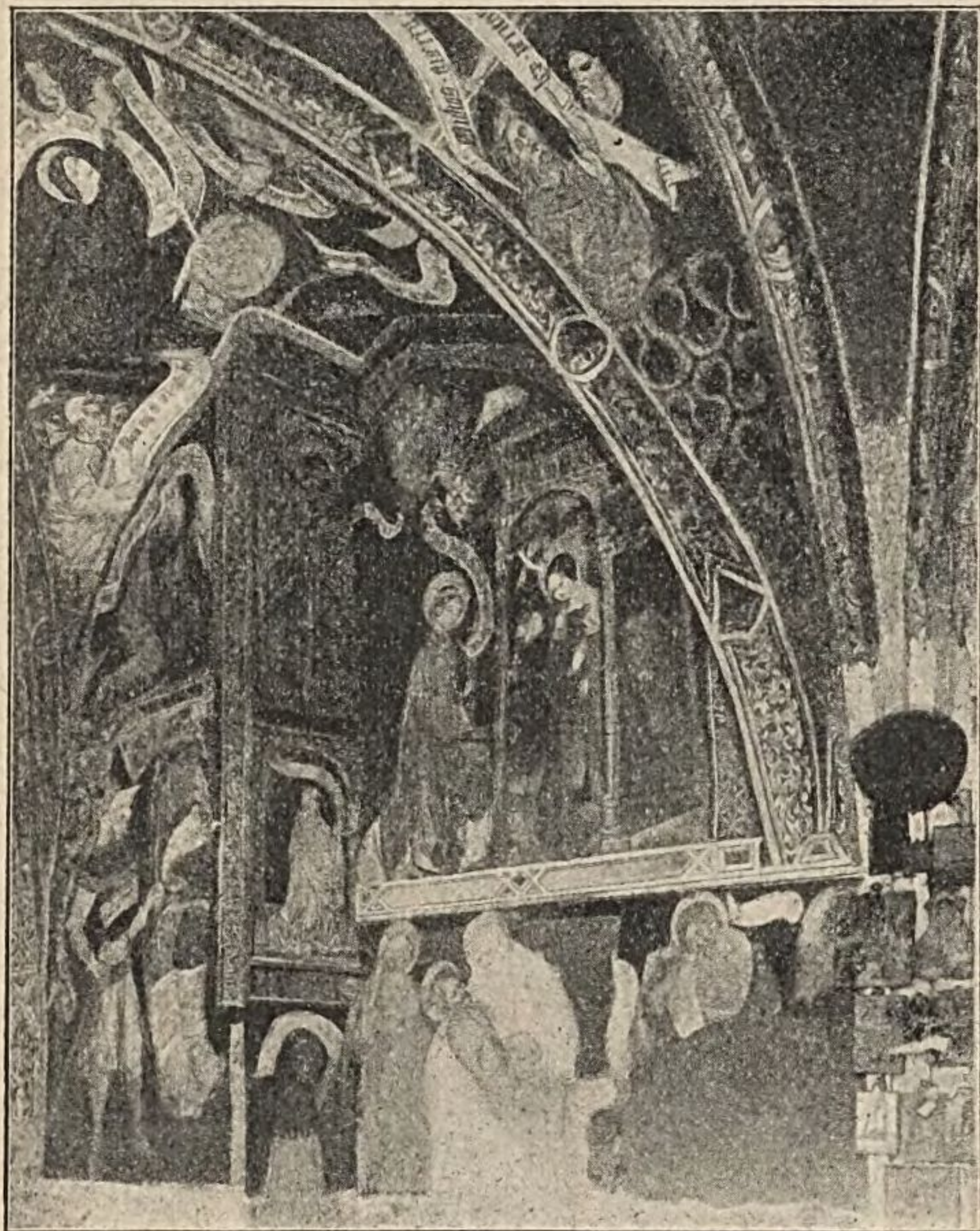
2) Oberbayerisches Archiv Bd. 49, S. 81. Berthold Riehl: Studien zur Geschichte der bayerischen Malerei des 15. Jahrh.

scharfen Gegensatz zur älteren, sondern entwickelt sich allmählich aus ihr, und jetzt, wie früher und später, wanderten sicher Brixener Künstler nach dem Süden und empfangen in Italien manche Anregung.

In der Hauptsache tritt bei den Wandgemälden des Kreuzgangs, noch mehr ja, wie wir schon in Neustift sahen, bei den Tafelbildern der Zeit der deutsche Charakter aber immer bestimmter heraus. Die Entfernung von der italienischen Kunst steigert sich mit dem Ausbilden des neuen

Stils. Nicht, was ja auch möglich wäre, hauptsächlich wegen plötzlicher, stärkerer Einflüsse nordischer Kunst, sondern vor allem, weil sich mit der fortschreitenden Entwicklung die Charaktere schärfer trennen.

Gerade im Realismus und in der Zunahme dramatischen Lebens sah man gern italienische Einflüsse, dachte man namentlich vielfach an Anregungen Mantegnas. Nach dramatischem Leben, nach schärferem Erfassen der Natur streben allerdings beide, Deutsche wie Italiener, strebt, nachdem die flache Naturauffassung der vorausgehenden Pe-



62. Verkündigung aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts im Kreuzgang.

riode überwunden war, aber auch die ganze Zeit. Sie streben nach diesem gleichen Ziel aber so verschieden, sprechen das, was sie wollen, so andersartig aus, dass einem gerade im Brixener Kreuzgang der Unterschied zwischen deutscher und italienischer Kunst trotz jener italienischen Anregungen ganz besonders klar wird. Denn dass diese Meister um die Mitte und in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, die den Brixener Kreuzgang ausmalten, ihre Schule im Realismus nicht bei Mantegna machten, sondern unverkennbar deutschen Charakter besitzen, zeigen diese Wandgemälde, wie etwa die Pieta von 1446 (Abb. 53), doch deutlich genug, zumal wenn man sie mit denen der Kirche der Eremitani in Padua vergleicht.

Die Brixener Schule entwickelt sich gemäss dem allgemeinen Gang der Kunst jener Zeit, wenn sie auch zuweilen als zwar tüchtige, aber doch keineswegs besonders bedeutende Lokalschule ein wenig nachhinkt. Die grossen Bewegungen klingen hier wieder, aber nicht, indem man an die van Eyck, Masaccio oder Mantegna anknüpfte, sondern indem deren Errungenschaften durch manches Künstlers Kopf und Hand gingen, bis sie nach Brixen kamen, und indem namentlich auch diese Leute selber in ihrer Weise vorwärts strebten. Das erklärt, dass sie mit und gleich anderen Schulen dramatische Scenen jetzt wirkungsvoller gestalten, wobei man hier, wie anderwärts, nicht selten in grasse Verzerren und wüste Übertreibungen verfällt, wozu gerade die Passions-scenen so leicht verführten. Damit hängen auch die häufig überfüllten Kompositionen zusammen, die in so charakteristischem Gegensatz zu den dürftigen aus dem Beginn des Jahrhunderts stehen.

Mit dem Aufblühen der oberitalienischen Malerei in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts sollte man in Brixen eine Zunahme italienischen Einflusses erwarten, man sollte denken, dass sich jetzt etwa ein Wiederschein des Kolorismus der Venetianer hier zeige. Davon findet sich aber keine Spur. Der Zusammenhang mit der italienischen Malerei bleibt so allgemeiner Natur wie vorher, nur bei vereinzelten Künstlern, wie bei dem weit über den Durchschnitt greifenden Michael Pacher, der wohl selbst in Italien war, sehen wir beispielsweise in seinen vier Kirchenvätern¹⁾, die 1490 für die Allerheiligenkapelle des Brixener Domes gemalt wurden, deutlich das Studium oberitalienischer Kunst.

Für die Periode im ganzen aber ist im Gegenteil das bestimmtere Ausprägen des deutschen Charakters bezeichnend (Abb. 63), was auch schon Semper bemerkt, der den Nachweis liefert, wie sich diese Gruppe aus der vorausgehenden Generation entwickelt, wie sich jetzt die excentrische, oft derbe Art der Vorgänger mässigt, wie die Naturwahrheit, die Beseelung und das individuelle Leben fortschreitet. Im Verein mit den stilistischen Wandlungen, welche die deutsche Kunst allenthalben in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts zeigt, bildet sich so eben die deutsche Art und damit der Gegensatz zur italienischen ganz bestimmt aus²⁾.

Diesem Wachsen deutscher Eigenart war natürlich die Thatsache günstig, dass besonders seit Erzherzog Sigmund zahlreiche Künstler von jenseits der Alpen, namentlich Schwaben und Bayern, nach Tirol berufen wurden oder dort vorübergehend arbeiteten³⁾. Vor allem aber

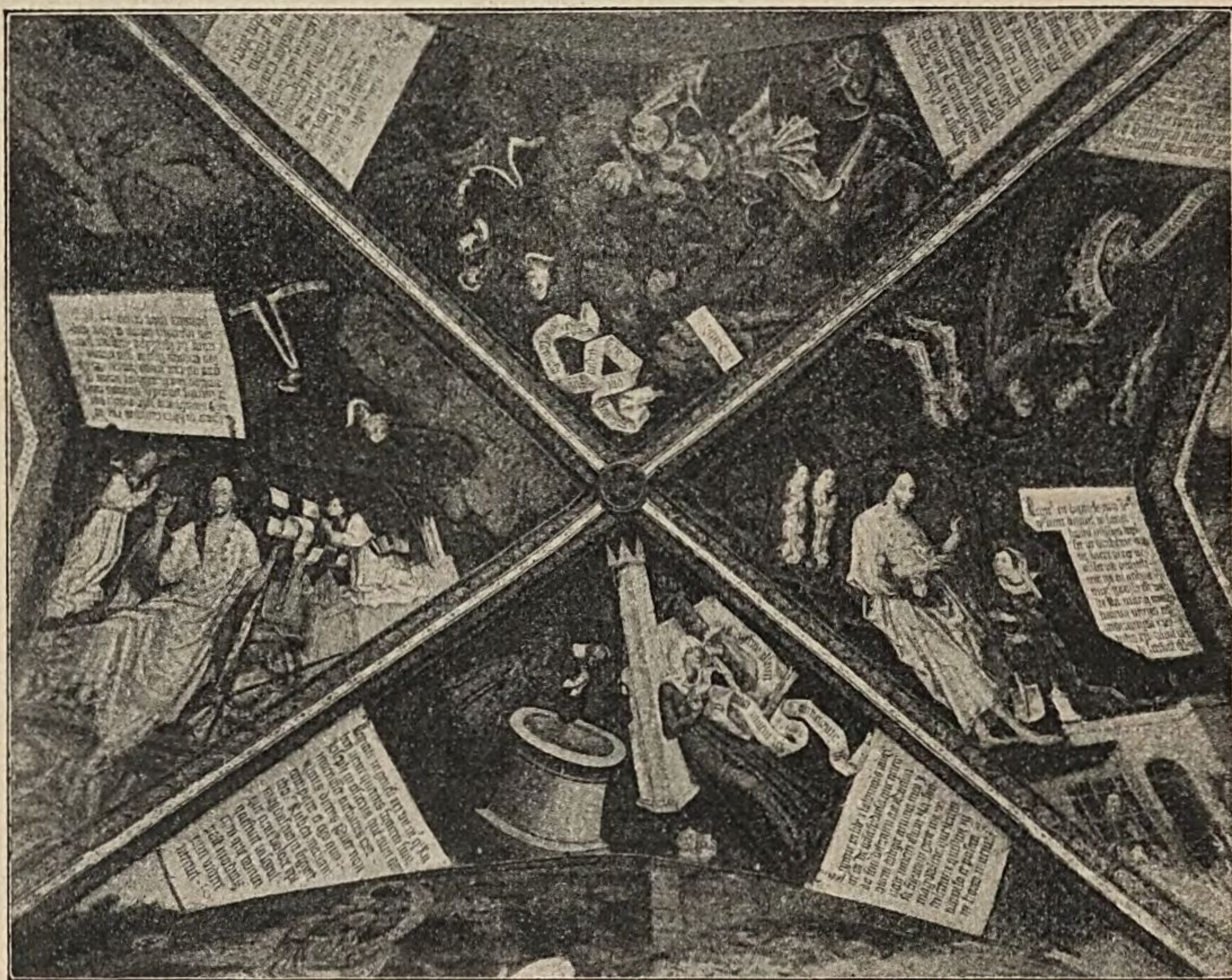
1) Jetzt in den Gallerien zu München und Augsburg.

2) Semper formuliert diese Dinge persönlich, indem er die Kunst dieser Periode um Jakob Sunter gruppiert, den er als Schüler des Meisters mit dem Skorpion ansieht, und nimmt, wie üblich, für die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts einen starken Einfluss deutsch-flandrischer Kunst an.

3) Siehe Semper im Oberbayerischen Archiv Bd. 49, S. 489 u. A., und Rob. Vischer: Studien zur Kunstgeschichte, besonders S. 429.

kommt jetzt deshalb der deutsche Charakter der Brixener Malerschule mehr zur Geltung, weil die entwickelte Kunst individueller ist, ihre Eigenart schärfer, persönlicher aussprechen kann.

Das Bild der Brixener Wandmalerei des 15. Jahrhunderts, besonders der zweiten Hälfte desselben wird noch wesentlich reicher, wenn wir die



63. Gewölbemalereien von 1471 im Kreuzgang.

Kirchen der umliegenden Dörfer besuchen, auf deren erhebliches Interesse Semper wiederholt hinwies.

Der mittleren Periode gehören die Wandgemälde der Kirche von Klerant an¹⁾, die Semper dem Meister mit dem Skorpion zuschreibt. Die Bilder in den drei Blendarkaden der Nordseite des Schiffes zeigen Passionsszenen und Parallelbilder aus dem alten Testament, was gleich

¹⁾ Näheres und Abbildung bei Semper: Die Wandgemälde und Maler des Brixener Kreuzganges.

ähnlichen Darstellungen im Brixener Kreuzgang an die *biblia pauperum* erinnert und für die lehrhaften Absichten solcher Malereien bezeichnend ist.

Die Gemälde im Chor stellen dar: Ambet, Gewerbet und Vilbet, die Himmelfahrt der Maria Magdalena, Eva mit dem Apfel und Maria mit zwei Hostien, sowie die Geschichte des hl. Nikolaus. Der Cyklus ist schon als äusserst reiches Kulturbild von grossem Interesse, vor allem auch als ein Denkmal, das zeigt, wie breite Wurzel hier diese Wandmalerei gefasst hat, die eine derb volkstümliche Sprache redet, wodurch das energische Streben dieser Zeit nach packender, naturwahrer Darstellung sich natürlich noch schärfer ausspricht.

Der Hochaltar dieses Kirchleins, dessen gute Figuren wir oben erwähnten, ist 1485 datiert und zeigt auf den Aussenseiten der Flügel die Verkündigung, an der Predella aber ein interessantes Gemälde des Kindermordes von einem tüchtigen Künstler, den Semper¹⁾ in jenem Kreis sucht, der sich um Michael Pacher scharte, als er in voller Kraft stand. Aussen an der Südostseite des Chores findet sich ein kleines Wandgemälde von 1479.

1464 datiert sind die leider stark restaurierten Wandgemälde des Kirchleins in Melaun. Beachtenswert schon, weil in der kleinen Kirche sich wieder ein ganzer, ziemlich umfangreicher Cyklus findet. Semper spricht sie als Arbeiten Sunters an.

An der westlichen Eingangswand sehen wir das jüngste Gericht, das erinnert unwillkürlich an Italien, an das Mosaik in Torcello und an Giotto's Fresko in der *capella dell' arena*, aber nur darin, dass wir denselben Gegenstand an denselben Platz gemalt sehen, irgend ein weiterer Zusammenhang zwischen den Bildern besteht durchaus nicht. In den drei Blendbögen des Schiffes und an den Gewölben sind die Passion und die Legende des Evangelisten Johannes dargestellt. Die tüchtigen Schnitzwerke des Altars von 1482²⁾ wurden bereits oben erwähnt, die Malereien desselben, einfache Ornamente auf der Rückseite und eine Verkündigung auf der Aussenseite der Flügel, sind ganz unbedeutend und sehr stark restauriert.

Auch auf den Höhen westlich von Brixen treffen wir z. B. in der spätgotischen Kapelle zu Tötschling Reste von Wandgemälden des späteren 15. Jahrhunderts, einen Johannes den Täufer, St. Nikolaus und Maria. Selbst in dem einsamen, bescheidenen Waldkirchlein St. Cyrill bei Untereben überraschen uns gute Wandgemälde dieser Zeit. Den hl. Christoph sehen wir da, der ja an so zahlreiche Kirchen Tirols, besonders auch im Pusterthal damals gross gemalt wurde, weil die, welche sein Bild sahen, an dem Tage nicht ohne Sakrament sterben sollten,

1) Ferdinandeums-Zeitschrift 1895.

2) Semper, Ferdinandeums-Zeitschrift 1895, schreibt ihn demselben Künstler wie den Altar in Klerant zu.

sowie einen hl. Stephanus, der Almosen spendet, eine Madonna mit dem Kind in der Mandorla und neben ihr St. Magdalena, Laurentius und einen Bischof. Die Bilder des abgelegenen Kirchleins sind noch trefflich erhalten, denn dass der untere Teil derselben weggeschlagen wurde, ist nur ein kleiner Schaden gegenüber einer so freundlichen Renovierung, wie sie hier anderwärts vielfach vollzogen wurde.



64. Grabstein des Oswald von Wolkenstein.
† 1495.



65. Ansicht von Klausen.

VIII. Auf dem Wege nach Bozen. Die Hochebene von Kastelruth.

Klausen, das höchst malerisch an der Mündung des Blankenbaches in die Eisack liegt, ist die wichtigste Station zwischen Brixen und Bozen. Die altertümliche Stadt, über der auf steilen Felswänden in stattlicher Höhe das einst stark befestigte Kloster Säben thront, das bis ins 10. Jahrhundert der Sitz der Brixener Bischöfe war, lässt den Kunsthistoriker ein reiches Studienfeld vermuten (Abb. 65). Zuerst aber wird er wohl enttäuscht werden, denn die Stadt besitzt keine Kunstwerke von erheblicher Bedeutung, ausgenommen etwa den bekannten Schatz der Kapuzinerkirche, den 1699 die Stifterin des Priorates, die Königin Maria Anna von Spanien, eine Prinzessin von Pfalz Neuburg stiftete, der hier aber, da diese Kunstwerke nicht in Tirol entstanden, nicht in Betracht kommt¹⁾.

Die einschiffige, spätgotische Pfarrkirche mit der Jahreszahl 1434 am Triumphbogen ist wegen der Modernisierung ganz uninteressant, nur das, wie bei so vielen gotischen Kirchen Tirols, recht hübsche Sterngewölbe ist noch ein Zeuge guter alter Kunst, wie auch die einschiffige Apostelkirche, an dem Nordende der Stadt, eine recht origi-

¹⁾ Über diesen Schatz siehe Central-Commission 1878, S. 15 u. ff.

nelle, spätgotische Wölbung, wohl schon aus dem 16. Jahrhundert, besitzt (Abb. 66).

Auch oben in Kloster Säben haben spätere Zeiten die Werke alter Kunst beseitigt und wertlose Arbeiten an ihre Stelle gesetzt. Nur noch die Anlage einer dreischiffigen romanischen Kirche und zweier Kapellen lässt sich nachweisen¹⁾, aber nur in den einfachsten Grundzügen, so dass sich nicht einmal feste Anhaltspunkte zur Datierung, geschweige denn Züge individueller Kunst finden.

Und doch, trotz dieser Enttäuschung, ist das charakteristische Bild der Stadt wie der Landschaft, die sich hier gegenüber Brixen nicht un-

wesentlich zu verändern beginnt, für das Studium der Kunst des Landes sehr interessant. Der Gesamteindruck des Städtchens ist so deutsch wie nur möglich, wie es hier ja auch allenthalben noch die Kunst ist; aber wie in ihr trotzdem, namentlich dann von Bozen ab, die Beziehungen zu Italien doch immer deutlicher hervortreten, so spricht sich jetzt auch im Städtebild und in der Landschaft die Annäherung an den Süden immer bestimmter aus.

Bei einem Blick auf Klausen fallen sofort die Lichtschachte auf, die dem oben besprochenen charakteristischen Mittelraum des Hauses mit seinen Treppen und Gallerien das Oberlicht zuführen, die jetzt immer allgemeiner üblich werden. Auch die Bogenstellungen, mit denen sich



66. Apostelkirche in Klausen.

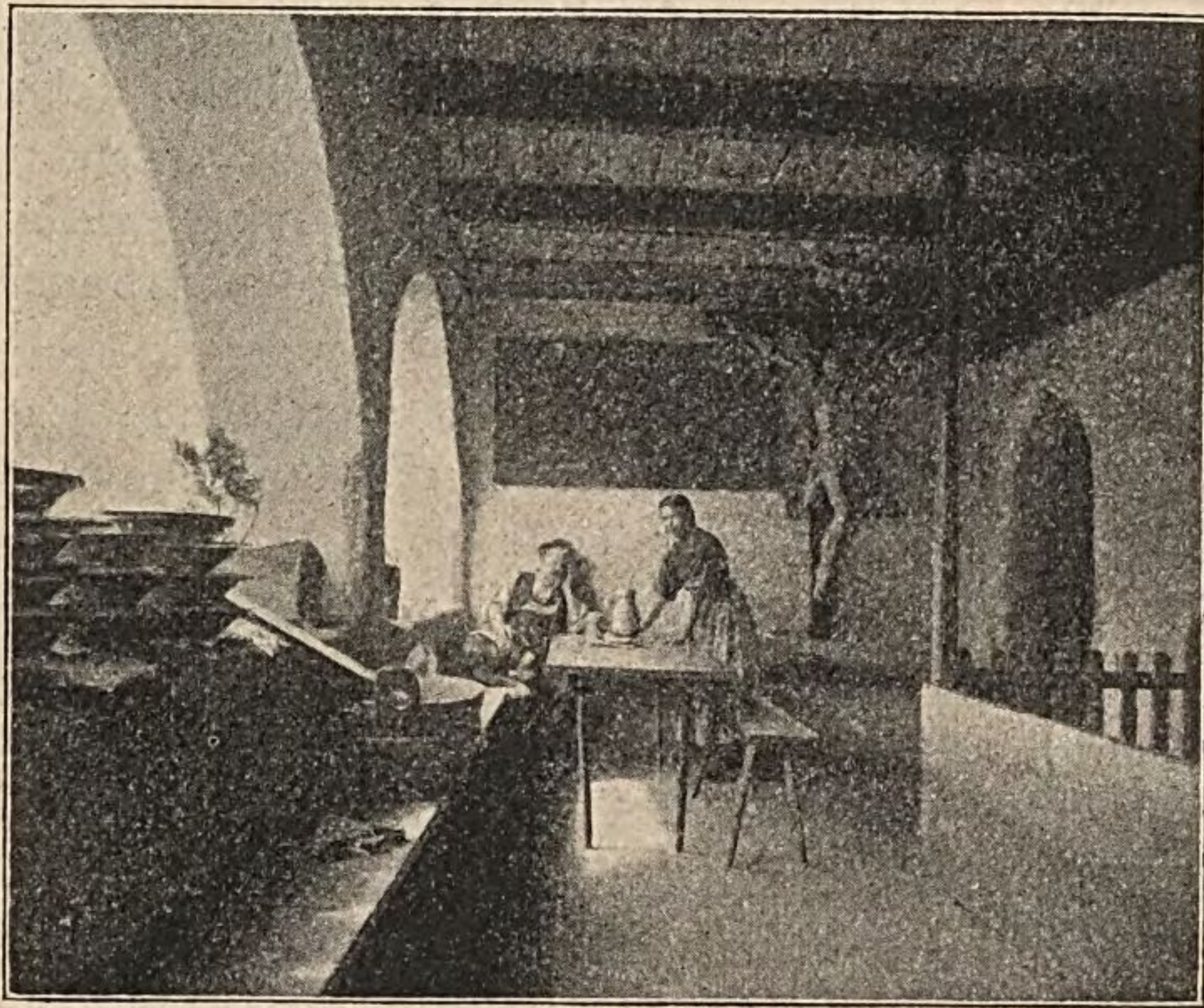
die Häuser besonders im ersten Stock auf der Rückseite nach dem Freien, namentlich nach dem Garten öffnen, zeigen, dass wir schon beträchtlich nach Süden vorgeschritten sind, dass hier schon Räume den grössten Teil des Jahres benutzt werden können und daher Bedürfnis sind, die ein schirmendes Dach bieten, aber der milden Luft nicht den Zugang wehren (Abb. 67). Auch die Weingärten, die bis zur Spitze des steilen Säbener Berges emporsteigen, erinnern sofort an das mildere südliche Klima.

Damit aber steht dann, so charakteristisch für die Südalpen, in scharfem Kontrast die wilde Natur der kahlen felsigen Berge, deren nackte Wände, wie beim Säbener Berg, nur wenig über der Thalsole beginnen, die z. B. in dem Blankenbachthal, durch das der Weg von

1) Atz S. 44 ff.

Klausen nach Latzfons hinaufführt, gleich bei Klausen direkt aus dem Thal aufsteigen und deren kahle Wände, auf denen nur hier und da vereinzelte dürre Föhren stehen, ungeheuer grossartig und ernst wirken. Der Kontrast, der uns von hier bis an die lombardische Ebene begleitet, des schönen, heiteren, von der milden Sonne des Südens erwärmten Thales, das bei Klausen schon so tief liegt, wie auf der Nordseite der Alpen erst das Vorland des Gebirges, wirkt hier um so imposanter, als aus diesem tiefen Thal die Berge bis zu einer Höhe von 3000 Meter ansteigen, wodurch schon der ausgesprochenste Gegensatz zur nordischen Alpenlandschaft entsteht.

Im Thal der rasch dahin stürzenden Eisack, die als echter Gebirgsfluss mit ihren Geröllmassen oft so schwer zu bändigen ist, nimmt der südliche Landschafts-Charakter rasch weiter zu. Erfreuen doch bei Atzwang die ersten Cypressen den Italienwanderer als ein Gruss südlicher



67. Beim Brugger in Klausen.

Vegetation, und mit der Öffnung des Thales bei Bozen gewinnt die Landschaft einen anderen noch bestimmter südlichen Charakter. Langsamer dagegen vollzieht sich natürlich dieser Übergang im Mittelgebirge, dessen Orte teilweise mehr als 1000 Meter über der Meereshöhe liegen.

Um einen Einblick in diese stillen, einst doch sehr abgelegenen Dörfer zu gewinnen, in denen sich aber gar manches interessante Kunstwerk erhalten hat, verlassen wir bei Waidbruck das Eisackthal und gehen nach Kastelruth hinauf, auf der bequemen, neuen Strasse, die so imposant durch ihre stattlichen Tunnels und auf der uns die Geröllfelder, über die sie führt, an die Bergrutschungen erinnern und damit wieder an die wilde Grossartigkeit des Hochgebirges.

Kurz vor dem stattlichen Markte Kastelruth treffen wir, nur ein wenig nördlich der Strasse, in Tisens eine gewölbte spätgotische Kirche. Der interessante Hochaltar derselben aus den letzten Jahren des 15. Jahrhunderts mit einfacher gotischer Architektur wurde natürlich, wie jedes

etwas bessere Schnitzwerk dieser Zeit in Südtirol, der Familie Pacher zugeschrieben, wofür sich aber durchaus keine Anhaltspunkte finden¹⁾.

Dem Maler ist, wie bei derartigen Altären in der Regel, nur ein kleines Feld zugewiesen, die Aussenseiten der Flügel mit der hier stets wiederkehrenden Verkündigung und die Rückseite des Schreines mit dem üblichen Ornament. Beides handwerkliche Arbeiten, bei denen deshalb die Zuteilung an einen bestimmten Meister ebenso gewagt, wie wertlos erscheint.

Weit bedeutender sind die Skulpturen, die halblebensgrossen Statuen des Schreines, St. Nikolaus und Leonhard, zwischen denen Maria mit dem Kinde sitzt. Auf den Flügeln sind in Reliefs Papst Sylvester und St. Ruppert dargestellt, in der Predella Maria, wie sie von den Aposteln umgeben im Bett stirbt. Die Schnitzwerke dieses Altars stehen ebenso über den gewöhnlichen handwerklichen Arbeiten, wie andererseits unter den besten Werken der Zeit.

Gerade solch bescheidene, abgelegene Landkirchen gestatten den schönsten Einblick in die ausserordentliche Produktivität der Spätgotik. Wie viele Altäre oder Teile von solchen haben sich doch aus dieser Zeit in Südtirol erhalten und von dem, was damals geschaffen wurde, kann dies ja nur ein sehr kleiner Teil sein. Wie viel dies gewesen sein muss, wird erst klar, wenn wir bedenken, dass wir in Tirol allenthalben auf spätgotische Kirchen stossen, die damals auch ihre Altäre und zwar in der Regel nicht nur einen, sondern mehrere erhielten, wenn man ferner in Betracht zieht, wie viele ältere Kirchen damals neu ausgestattet wurden, wie ausserdem noch zahlreiche Kirchen neu gebaut und geschmückt wurden, von denen, meist wegen späterer Umbauten, kaum noch eine Spur auf uns kam.

Die Orte, an denen solche Altäre gefertigt wurden, oder von denen man die Künstler kommen liess, werden nicht allzu zahlreich gewesen sein. Hier oben in Tisens, Seiss oder Völs können die Künstler nicht gelebt haben. Sicher hatten sie ihre Werkstatt an den bedeutenderen Plätzen im Thale, in Brixen oder Bozen, vielleicht auch noch in Klausen, selbst etwa in Waidbruck, denn, da sie allenthalben Beschäftigung fanden, werden sie sich, was ja auch mehrfach urkundlich bestätigt ist, immerhin auch in kleineren Städten und Märkten niedergelassen haben.

Für die Kastelruther Hochebene war, da die Pfarreien Kastelruth, Völs u. s. w. bis 1818 zu Brixen gehörten, in erster Linie wohl die Kunst dieser Metropole massgebend, daneben aber sicher auch das, zumal Völs, schon sehr nahe gelegene Bozen.

Durch die naturgemässe Konzentration in solchen Hauptstädten, an die sich die kleineren Orte selbstverständlich angliedern, bildete sich ein einheitlicher Charakter der Schulen und selbstverständlich gewannen innerhalb dieser die begabtesten Künstler eine leitende Stellung, be-

1) Atz a. a. O. S. 332.

stimmten deren Entwicklung und Eigenart. Es lockt nun natürlich sehr, diese leitenden Künstler als greifbare Persönlichkeiten herauszuarbeiten, aber zunächst wird das nur selten gelingen. Denn die wenigen, uns meist doch recht zufällig erhaltenen Namen dürfen nicht durch willkürliche Konjekturen hinaufgeschraubt, mit einem reichen Werk ausgestattet werden, von dem es höchst fraglich ist, ob sie es geschaffen. Das Leben in diesen sehr produktiven Schulen ist überdies ein gar mannigfaltiges, in dem bezeichnend für die spätmittelalterliche Periode Kunst und Handwerk stets ineinander greifen. Denn gar vieles von den Werken dieser Zeit trägt, trotz seines Reizes für den Historiker wie für den Künstler, deutlich genug den Charakter handwerklichen Schaffens, steht damit nicht auf der Höhe individueller Kunst, weshalb es mir auch ein missliches Unternehmen scheint, das eher verwirrt als klärt, diese Arbeiten stets auf bestimmte Künstler zurückführen zu wollen.

So sehr es in einem Museum lockt, gestützt auf äusserliche Ähnlichkeiten den persönlichen Zusammenhang zweier Werke zu behaupten, so vorsichtig werden wir darin, wenn wir im Lande beobachten, mit wie verschiedenen Lebensverhältnissen der Kunst wir zu rechnen haben.

Über den Zusammenhang der künstlerischen Entwicklung staunen wir wohl in solch abgelegenen Dorfkirchen am meisten; wenn wir beobachten, wie der Stil ihres Schmuckes, obgleich manchmal langsam, den Fortschritten der Kunst in grossen Städten folgt und, was dort gewonnen wird, auch für die fernste Dorfkirche nicht verloren geht. Aber die Fäden, die da herüberleiten, sind oft unendlich fein und vielverschlungen, oft werden wir sie nicht lösen können und besser ist es wohl, zunächst uns hier über die Grenzen unseres Wissens klar zu werden, als uns über dieselben hinweg zu täuschen.

Südlich von Kastelruth finden wir an der Kirche St. Valentin bei Seiss (Abb. 68) interessante Wandgemälde. Die Kirche stammt wohl aus dem 14. Jahrhundert, das höchste Geschoss des Turmes, der auf der Nordseite steht, wurde erst im 17. Jahrhundert ausgeführt, die beiden nach unten folgenden Stockwerke zeigen einfach gekuppelte Fenster nach Art des romanischen Stils. Im Anfang des 16. Jahrhunderts (über dem Westportal findet sich die Jahreszahl 1532) wurde die Kirche gewölbt, damals auch auf der Südseite ein spätgotisches Fenster gebrochen, wodurch ein Teil des Wandgemäldes der Kreuzigung an der Aussenseite zerstört wurde.

Spärliche Reste alter Wandgemälde haben sich aussen an der Westseite und innen an der Südwand erhalten, sehr beachtenswert aber sind die aussen an der Südseite. Zwischen gotischen Ornamentstreifen sehen wir die bekannte Kolossalfigur des hl. Christoph, die Anbetung der Könige, das Schweisstuch, die Kreuzigung und thronend unter schlichter gotischer Architektur Maria mit dem Kinde, unter einem Kleeblattbogen folgt darauf, in viel kleinerem Massstab, ein Bischof, wohl St. Valentin, der Patron der Kirche¹⁾.

1) Atz a. a. O. S. 367.

Riehl, Brennerstrasse.

In ihrer einfachen Grossartigkeit, die übrigens auch durch die flüchtige, rein dekorative Behandlung an der Aussenseite der Kirche mit begründet ist, erinnern diese sehr tüchtigen Wandgemälde, die wohl der Bozener Schule zuzuweisen sind und um das Jahr 1400 entstanden sein werden, fast noch unmittelbarer als etwa die in S. Campill bei Bozen oder in St. Johann im Dorf an den Zusammenhang dieser Malerschule mit Italien. Auch hier weist also die Wandmalerei nach dem Süden, indirekt nach Italien, während die Kunst hier sonst allenthalben rein deutsch ist, die dann allerdings meist der späteren Zeit der schärfer ausgeprägten Charaktere angehört.



68. St. Valentin bei Seiss.

Dasselbe Widerspiel zwischen Nord und Süd sehen wir auch in der prächtigen Landschaft, in die wir bei dem hochgelegenen Kirchlein so frei hinausblicken. An einem herrlichen Tag zu Anfang April stehen wir da oben, wo hier alles noch so still ist, wo wir noch staunen, wie in diese abgelegene Gegend die Kunst ihren Einzug hielt. Vor den Wandgemälden, die uns an Italien erinnerten, sehen wir nach dem Süden durch das Eisackthal nach dem Bozener Kessel und der Mendel, nach der duftigen, südlichen Landschaft, die einen so feinen Übergang zu der Italiens bietet. Dann aber blicken wir östlich, wie anders als in der italienischen Landschaft ist dieser Blick in das stille Thal von Ratzes, wie mahnt er an die nördlichen Alpen mit seinem dichten Wald und den noch stark beschneiten Höhen, über denen der Schlern mit seinen mächtigen Felswänden und spitzen Zacken aufragt (Abb. 68).

In den Kirchen des südwestlich gelegenen Voels, zu dem uns die Fortsetzung unseres Weges nach Bozen führt, treffen wir wieder eine

Reihe rein deutscher Kunstwerke. Im Chor der spätgotischen Kirche zu Ober-Voels aus der Zeit um 1500 steht neben dem unbedeutenden Hochaltar des 17. Jahrhunderts eine halblebensgrosse Steinfigur der Maria mit dem Christuskind in der Linken, dem sie einen Apfel reicht, eine mässige Arbeit des 14. Jahrhunderts.

Reizend und stilistisch recht interessant ist aus dem Ende des 15. Jahrhunderts die bemalte Holzfigur des hl. Damian, mit dem Uringlas in der Linken, zu Füssen des Heiligen kniet, in kleinerem Massstab, der Stifter, der diese Figur wohl zum Dank für glückliche Genesung widmete. Beachtenswert ist auch eine Holzfigur des hl. Leonhard von etwa 1520, deren Kopf etwas stark die manierierte Charakteristik dieser Zeit zeigt.

Der frühere Hochaltar aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, jetzt als rechter Seitenaltar aufgestellt, zeigt dasselbe zähe Festhalten an der mittelalterlichen Kunst, wie die Dorfkirchen dieser Gegenden, wie auch so manche Altäre dieser Zeit in Mittel- und Süddeutschland. Das Verhältnis zur italienischen Renaissance ist an diesem Altar, so nahe er der italienischen Sprachgrenze liegt, so mannigfache Beziehungen hier zu Italien existieren, durchaus kein anderes als beispielsweise in Bayern oder der Maingegend.

Dass man übrigens gerade hier, wo sich in Kirchen und Kapellen so zahlreiche und vielfach auch vortreffliche, grosse und kleine spätgotische Altäre befanden, gerne an dieser bewährten Art festhielt, ist nur selbstverständlich.

Die Anlage dieses Altars der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts ist noch ganz jene des gotischen Flügelaltars. Die Figuren im Schrein und in dessen Aufsatz sowie im Kasten der Predella sind geschnitzt, die Innenseiten schmücken Reliefs, die Malerei ist auf die Aussenseiten der Flügel des Schreins und der Predella beschränkt. Sehr interessant ist das geschnitzte Ornament, besonders im Schrein, das Gotische, das noch den Grundton bildet, und Renaissanceformen eigentümlich vermischt.

Im Schrein ist Christus am Kreuz¹⁾ dargestellt mit Maria und Johannes, am Rande stehen unter Baldachinen vier Engel mit Marterwerkzeugen, auf der Innenseite des linken Flügels Stephanus und Katharina, auf der des rechten Margaretha und Afra. Die derben Gemälde der Aussenseite zeigen rechts Paulus und Johannes den Evangelisten, links Petrus und Ulrich. In der Bekrönung des Altares sehen wir die Trinität, in der Predella die Beweinung des Leichnams Christi durch Maria, auf den Innenseiten der Flügel mit Goldgrund Magdalena und Ursula, aussen aber Barbara und Katharina.

Zu den für Tirol, diesseits wie jenseits des Brenners, so charakteristischen, spätgotischen Hallenkirchen mit ihren weitgestellten Rund-

¹⁾ Ein Drittel der Lebensgrösse.

pfeilern gehört auch die Pfarrkirche in Unter-Voels, deren drei Schiffe durch je zwei Pfeiler getrennt werden. Der Chor wurde im vorigen Jahrhundert verändert, wobei auch das Masswerk meist aus den Fenstern gebrochen wurde. Damals erhielt die Kirche auch eine unbedeutende, schwerfällige Rokokoausstattung, von der jedoch höchstens die geschnitzte Kanzel beachtenswert ist. Einfach aber ganz hübsch sind das West- und Südportal, letzteres mit spätgotischen Wappen im Tympanon.

Die Friedhofkapelle St. Michael neben der Pfarrkirche¹⁾, ein schlichter rechteckiger Bau, besitzt jene zweistöckige Anlage, die wir schon bei den spätgotischen Michaelskapellen kennen lernten. St. Michael in Voels zeigt aber, dass neben den runden Michaelskapellen, die wir in Neustift näher besprachen, schon in der romanischen Periode auch diese rechteckige Anlage vorkommt. Denn dieser Zeit gehört das Voelser Kirchlein an, wie schon seine kleine Apsis im oberen Stock beweist, die nach aussen auf einem Kragstein erkerartig vorspringt, sowie das romanische Fenster in und das neben jener Apsis.

Romanische Apsis und einen im Unterbau romanischen Turm besitzt auch die Kirche St. Peter auf dem Petersbühel bei Unter-Voels, die zu Ende des 15. Jahrhunderts manche Änderung erfuhr. Damals, nach der Jahreszahl über der Apsis 1498, wurde das Schiff mit einem Rippengewölbe überspannt, das Obergeschoss des Turmes ausgeführt und das Südportal in rotem Sandstein mit seinen beiden Wappen und dem einfachen, aber netten spätgotischen Ornament.

Ein recht interessantes Kunstwerk ist der 1510 datierte Hochaltar dieser Kirche, der von Restaurationen verschont blieb und daher gut erhalten ist²⁾. Der Flügelaltar, dessen schlichtes Ornament charakteristischerweise noch rein gotisch ist, zeigt im Schrein die halblebensgrossen Statuen der beiden Johannes und Petrus als Papst, auf den Innenseiten der Flügel die Relieffiguren Paulus und Andreas, auf deren Aussenseiten das Gemälde der Verkündigung, wobei sich auf dem rechten Flügel die Jahreszahl 1510 und das Monogramm $\frac{T}{S}IM$ befindet. Im

Schrein der Predella sehen wir eine Statuette der Anna selbdritt, daneben auf Goldgrund gemalt Barbara und Katharina. Die Rückseite des Schreins ziert das hier allgemein übliche grüne, spätgotische Ornament.

Ausnahmsweise sind hier die tüchtigen Gemälde den plastischen Arbeiten überlegen. Besonders in den Falten besitzen Maler und Schnitzer einen etwas freieren, zügigeren Stil als in Werken dieser Zeit in der Regel eigen ist, nur in kleine Ecken oder Schossfalten zurückgedrängt, zeigen sich wiederholt die klein geknäulten, malerisch behandelten Falten als Zugeständnisse an den herrschenden Stil, während der unseres Künstlers sonst ziemlich eigenartig, teilweise übrigens auch durch das

1) Abbildung bei Atz a. a. O. S. 130.

2) Erwähnt bei Semper: Brixener Malerschule, S. 123.

Festhalten an älterer Weise zu erklären ist. In der Kirche sind ferner noch zwei einfache gotische Leuchterstangen für Prozessionen zu erwähnen.

Die architektonisch ganz unbedeutende Kirche des nahen Ums, deren einfaches, gotisches Westportal die Jahreszahl 1504 trägt, verwahrt noch den Schrein und die Flügel eines sehr interessanten, geschnitzten Altars vom Ende des 15. Jahrhunderts, die glücklicherweise nicht restauriert wurden.

Die Darstellungen im Schrein, wie auf den Innenseiten der Flügel, die Aussenseiten sind nicht sichtbar, sind in halber Lebensgrösse in sehr starkem Relief ausgeführt. Eine feine gotische Architektur teilt den Schrein in zwei Teile, in dem oberen sehen wir die Verkündigung und Darstellung Christi, zwischen die eine Monstranz gestellt ist, während unten die Anbetung der Könige dargestellt ist. Links sitzt hier Maria mit dem Kinde, hinter ihr Joseph, der höflich seine Mütze lüftet, während vor ihr der greise König kniet, der dem Kind, das er beim Arm packt, das Kästchen reicht; neben ihm steht sein Knappe, rechts aber die beiden anderen Könige mit Trompetern und dem weiteren Gefolge. Auf den Innenseiten der Flügel sitzen unter sehr fein ausgeführter gotischer Architektur die vier Evangelisten und schreiben an ihren Evangelien, während ihre Symbole vor den Pulten sitzen.

An der Nordwand in der Kirche steht noch eine drittel lebensgrosse Holzfigur des Ritters St. Martin, der seinen Mantel mit dem Bettler teilt, eine tüchtige Arbeit vom Ende des 15. Jahrhunderts.

An solch umfangreichen Arbeiten wie dem Altar in Ums finden sich stets gar manche Unbeholfenheiten und nicht selten wird man überrascht, wie derselbe Künstler bei dem gleichen Werk bald so fein und ansprechend schaffen, bald gegen die einfachsten Gesetze künstlerischer Darstellung so sehr verstossen konnte. Bei Werken, wie dem vorstehenden, tritt uns dies schärfer und unvermittelter entgegen, als bei Arbeiten ersten Ranges, bei denen es sich aber damals gleichwohl auch nicht selten findet. Es gründen diese Widersprüche eben in der ganzen Schaffensweise mittelalterlicher, deutscher Kunst in ihrer Naivität, die oft ihren eigensten Zauber, aber auch ihre engen Grenzen bedingt, in ihrem Mangel an theoretischer Grundlage, ihrer durchgängigen Mischung feiner künstlerischer und derb handwerklicher Arbeit.

Aber über diese kleinen Mängel im einzelnen sehen wir leicht hinweg und als Ganzes ist der Altar doch ein treffliches Werk dieser Zeit, die in Tirol eine so reiche, echt volkstümliche Kunst schuf, deren eigenste Reize gerade hier so recht zur Geltung kommen, in den tüchtigen Werken mittelalterlicher Kunst, die wir in dem stillen, bescheidenen Dorfe am Fuss des Schlern finden.

Besonders fesselt diese Kunst auch durch ihre ausserordentliche Mannigfaltigkeit. Blicken wir nur auf die Kirchen zurück, die wir auf der kurzen Wanderung über die Kastelruther Hochebene besuchten und der sich zahlreiche, gleich lohnende Ausflüge an die Seite stellen lassen. In Tisens

fanden wir einen namentlich wegen seiner Gemälde interessanten Altar des 15. Jahrhunderts, in St. Valentin bei Seiss lernten wir tüchtige Wandbilder aus der Zeit um 1400 kennen, in Ober-Voels interessierte uns neben verschiedenen kleineren plastischen Arbeiten der stilgeschichtlich merkwürdige Altar der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, in Unter-Voels die spätgotische Pfarrkirche und die romanische Friedhofkapelle, in St. Peter ein tüchtiger Altar von 1510, in Ums einer aus dem Ende des 15. Jahrhunderts.

Ehe wir, um nach Bozen zu gelangen, ins Eisackthal hinabsteigen, werfen wir noch einen Blick in die Nikolauskirche in Prössels. In dieser frühgotischen Kirche, deren Schiff aber erst in spätgotischer Zeit überwölbt wurde und die eine romanische Apsis besitzt, finden sich recht beachtenswerte Wandgemälde aus der Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert. Im Ornamentalen zeigt sich noch deutlich das Nachleben der alten Traditionen der Schule, für die gerade hier im 14. und Anfang des 15. Jahrhunderts der Zusammenhang mit Oberitalien so wichtig war. Von einem direkten italienischen Einfluss aber ist hier sonst, abgesehen vielleicht von der gotischen Architektur, keine Rede, wie dies ja auch gleichzeitige Brixener Malereien zeigten. Die Gemälde in der Apsis werden durch einen einfachen gotischen Ornamentstreifen eingefasst, mit den Brustbildern von weiblichen Heiligen und den klugen und thörichten Jungfrauen. Das Hauptbild aber stellt die Krönung Mariä dar durch Gott den Vater und den Sohn, zwischen denen der heilige Geist schwebt, rechts und links von diesen sind unter gotischen Baldachinen die vier Kirchenväter und die Symbole der Evangelisten dargestellt.



69. Maria in der Pfarrkirche zu Gries.

IX. Bozen.

Den Städten Sterzing, Brixen, Bozen verleihen die verschiedenen Charaktere einen eigenen Reiz, sowie die Steigerung, die in ihnen liegt, und die fortschreitende Annäherung an Italien.

In Sterzing, dem stillen, echt deutschen Landstädtchen, einem Bild der bescheidenen, aber doch so anheimelnden Poesie deutschen Kleinbürgertums, werden wir nur da und dort leise erinnert, dass wir bereits die Passhöhe des Brenners überschritten haben. Brixen dagegen ist ein wichtiger Kulturmittelpunkt dieser Gegend, dessen Kunst zwar echt deutsch, aber, was am deutlichsten der Kreuzgang und der Dom zeigen, einen intimeren Einfluss italienischer Kunst, wenigstens in einzelnen Perioden und Gebieten erkennen lässt, als die Kunststädte jenseits des Brenners.

Kurz vor Bozen erweitert sich das enge Thal der Eisack, bei Bozen nimmt sie die Talfer auf, bald nachher vereinigt sie sich mit der Etsch und durch das breite Etschthal gewinnen wir einen freien Blick nach Süden. Das milde, ungemein fruchtbare Thal, das schon zu Anfang April so herrlich in Blüte steht und im Herbst, wenn die Trauben reifen, ein prächtiges Bild üppiger Fruchtbarkeit des Südens bietet, kontrastiert mit den kahlen Bergen, die, nur am Fusse dürftig durch Kastanien und Buschwerk bewaldet, so grosse, einfache Linien bieten, und die östlich die phantastischen Felszacken des Rosengartens überragen, die in der Morgen- und Abendsonne so märchenhaft glänzen.

Wie diese Landschaft, so gewinnt auch die Physiognomie der Bewohner dieses Thales einen ausgeprägter südlichen Charakter und ebenso ihre Siedelung, die Stadt Bozen, mit ihren engen schattigen Strassen, den weit vorspringenden Dächern und den zahlreichen Erkern, den Arkaden, hier wie in Meran echt deutsch Lauben genannt, und den Lichthöfen, deren hoch über das Dach ragende Bedeckung mit dem grossen Fenster so bezeichnend für das Gesamtbild der Stadt ist.

Dieses Haus ist uns ja schon vertraut. Bereits seit Rattenberg beobachten wir dasselbe und vielfach ist es in den nördlichen Städten interessanter, weil nach deutscher Art vielgestaltiger, willkürlicher, wenn man will individueller. Mit Bozen wird es, was zu Italien überleitet,

gleichförmiger, das System zeigt sich klarer und einheitlicher, die italienischen Züge treten bestimmter in den Vordergrund, sie entsprechen hier eben, was wir schon in Klausen sahen, den klimatischen Verhältnissen, während nördlich diese Anlage des Hauses manche Veränderung erfahren musste und, wo sie diese nicht erfuhr, unpraktisch wurde.

Ein Gang durch diese engen Strassen Bozens, besonders im Herbst, wenn nahe der Talferbrücke der reiche Obstsegen, vor allem die prächtigen Trauben auf dem Markte liegen und überall hin versandt werden, erinnert daran, dass wir uns in der bedeutendsten Handelsstadt Tirols befinden, die als solche auch schon im Mittelalter eine wichtige Rolle spielte. Die Brennerstrasse und jene über den Finstermünzpass und Meran münden hier zusammen und nach Verona haben wir nur mehr drei leichtere Tagmärsche im breiten Etschthal, das im milden Abendlicht so verlockend vor uns liegt. Hier musste sich ein wichtiger Knotenpunkt des Verkehrs zwischen Nord und Süd bilden, und von ihm zeugen schon beim ersten Blick auf Bozen nicht nur die Stadt selbst, sondern auch die zahlreichen Kirchen, Burgen und Ruinen auf dem Kranz der Berge, die den Bozener Kessel umschliessen.

All das spiegelt sich auch in der Kunst Bozens wieder. Durch die Kirchen der wohlhabenden Stadt und ihrer Umgebung, sowie durch die Herrn auf den Schlössern fand sie vielfach Arbeit. Die Einflüsse Italiens sprechen sich hier stärker, unmittelbarer aus als in Brixen, andererseits aber arbeiten in dem grossen Verkehrscentrum mehr als an anderen Orten der Brennerstrasse Künstler und Handwerker der verschiedensten Gegenden Deutschlands, die sich hier vorübergehend aufhielten.

Die Liste der Steinmetzen, die zu Anfang des 16. Jahrhunderts an der Pfarrkirche thätig waren¹⁾, ist hierfür besonders bezeichnend, neben Tirolern finden wir Leute aus Augsburg, Ansbach, Heidelberg, Kempten, Rothenburg, Passau, Frankfurt, Ulm, St. Pölten, Maulbronn, Laibach, Graz, Salzburg und Würzburg, jedoch auffallenderweise keinen einzigen Italiener. Aus diesem Verzeichnis übrighens weitgehende Folgerungen für Bozens sonstiges Kunstleben zu ziehen, ist durchaus nicht statthaft, denn wir dürfen nicht vergessen, dass es sich hier um die Ausführung des Turmes der Pfarrkirche handelt, dessen Baumeister Burkart Engelsberger ein Augsburger und dessen Parlier Hans Lutz von Schussenried ein Oberschwabe war.

Das Zusammentreffen fremder Künstler in der Handelsstadt, das Berufen solcher für besonders wichtige Werke, wie des Engelsberger oder des Michael Pacher, erschwert natürlich sehr die Antwort der Frage, in wieweit sich in den verschiedenen Kunstzweigen in Bozen selbst grössere Schulen entwickelten. Jedenfalls aber bietet die doch recht erhebliche Kunstthätigkeit Bozens im ganzen ein einheitliches Bild,

¹⁾ Robert Vischer: Studien zur Kunstgeschichte. Stuttgart 1886, S 443 und Al. Spornberger: Geschichte der Pfarrkirche von Bozen. Bozen 1894.

besitzt einen gewissen geschlossenen Charakter, der in den eigenartigen lokalen Verhältnissen gründet.

Der Grundton dieses Charakters ist unverkennbar deutsch, wie Bozen eine deutsche Stadt ist, ebenso entspricht auch die Entwicklung, was sich besonders deutlich beim Übergang vom Mittelalter in die Renaissance und in dieser selbst zeigt, ganz dem Gang der deutschen, nicht jenem der italienischen Kunst. Im einzelnen aber, besonders in den früheren Perioden, wirkt das Vorbild der italienischen Kunst natürlich hier direkter und stärker als in den nördlichen Städten. Besonders gilt das vom 14. Jahrhundert, zumal von der Wandmalerei am Schlusse desselben und am Beginn des folgenden Jahrhunderts, aber auch in anderen Perioden gehen manche bald schwächeren, bald stärkeren Einflüsse herüber, die aber gleichwohl den deutschen Grundcharakter nie verwischen.



70. Pfarrkirche in Bozen.

Dieses Verhältnis deutscher und italienischer Kunst spricht sich interessant an dem stattlichen Kunstwerke aus, nach dem jeder in Bozen zuerst seine Schritte lenkt, an der Pfarrkirche¹⁾

(Abb. 70). Wie sie heute steht, ist die Pfarrkirche im wesentlichen ein gotischer Bau des 14. Jahrhunderts. Schon der Eindruck des Äußern, noch mehr aber das Innere wird den mit deutscher Gotik Vertrauten vielfach fremdartig berühren, erinnert wiederholt an die italienische Gotik.

Für diesen Unterschied von anderen gotischen Bauten Deutschlands in dieser Zeit ist jedoch auch die Thatsache nicht zu unterschätzen, dass die Pfarrkirche nicht ein einheitlicher Bau des 14. Jahrhunderts,

¹⁾ Messmer, in der Central-Commission 1857. S. 97 ff. Al. Spornberger : Geschichte der Pfarrkirche zu Bozen. Bozen 1894.

sondern der Umbau einer romanischen Kirche wohl der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts. Die romanischen Teile, Türme, Sockel und Portal, treten zwar heute sehr zurück, scheinen zunächst mehr von Interesse für den Archäologen, als von Bedeutung für den Eindruck des Baues, aber doch war auch hierfür der romanische Bau vielfach wichtig, dessen Grundzüge auch an sich für unsere Betrachtung nicht uninteressant sind.

Die romanische Pfarrkirche in Bozen war nämlich eine dreischiffige Basilika¹⁾ ohne Querschiff, die östlich mit drei gleichliegenden Apsiden schloss und deren Türme über dem östlichsten Joch der Seitenschiffe aufsteigen. Das Giebeldach des Mittelschiffes schloss westlich vor dem Altarhaus, als Bedeckung für dieses legte sich ein Pultdach zwischen die Türme. Das Fehlen des Querschiffes, der Chorschluss, die Stellung der Türme weisen auf lombardische Bauten²⁾, namentlich aber auch auf süddeutsche, besonders stark von der Lombardei beeinflusste Kirchen, wie etwa die zu Altenstadt in Bayern, an der wir all diese Eigentümlichkeiten, auch das Pultdach über dem Altarhaus treffen³⁾.

Der westliche Vorbau, das sogenannte Löwenthor der Pfarrkirche, erinnert jeden Laien an die Lombardei. Durch den Umbau im Jahre 1498, den die Steinmetzen Bernard Battista und Anton Cristof von Kam (Como) ausführten⁴⁾, wurde übrigens der romanische Charakter dieses Portales, obgleich man Details des alten verwertete, nicht unerheblich beeinträchtigt. Die jetzige Gestalt der Thürwandung ist, meiner Ansicht nach, obgleich sich ähnliches bei kleinen Kirchen findet⁵⁾, sicher nicht romanisch, sondern gehört diesem Umbau an, wie weit sie sich von dem romanischen Portal einer grossen Kirche entfernt, zeigt ein Blick auf das Ostportal des Domes zu Trient.

Im 14. Jahrhundert wurde zuerst das Schiff gotisch umgebaut, dann, in der zweiten Hälfte dieses Jahrhunderts, der stattliche Chor neu gebaut. Bei diesem Bau fällt vor allem die Hallenanlage auf, die um so beachtenswerter, als sie in Tirol in der Spätgotik dann fast ausschliesslich herrschte. Hier erklärt sie sich wohl daraus, dass die italienische Gotik, im Gegensatz zur deutschen, noch mehr zur nordfranzösischen, die Überhöhung und selbständige Beleuchtung des Mittelschiffes in der Regel wenig betonte, so dass man sie leicht auch ganz fallen lassen konnte.

1) Messmer a. a. O. und Atz S. 125, woselbst auch Abbildung der romanischen Pfarrkirche, die in dieser Gestalt aber nicht, wie Atz will, dem Ende, sondern nur der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts angehören kann.

2) Vergleiche z. B. S. Abondio in Como.

3) Kunstdenkmale Bayerns, Taf. 74.

4) Al. Spornberger: Geschichte der Pfarrkirche in Bozen. Da Höhe und Breite des Portales verändert wurden, kann schon deshalb der abschliessende Bogen nicht der ursprüngliche sein, von den alten Details kam der Löwe und die geknotete Säule nicht an dieses neue Portal.

5) Atz S. 109, Anm. 1, sagt, dass eine ähnliche Portalbehandlung S. Martin in Schöna von 1060 zeige, er hat dieses Datum aus der Central-Commission 1857, wo es aber 1071 heisst, thatsächlich heisst die Jahreszahl 1671 und stammt von einer Restauration an der Kirche des 13. Jahrhunderts.

Auf den Einfluss italienischer Gotik weisen auch die nicht sehr grossen Fenster, welche den kühlen Raum nur mässig erleuchten und stattliche Wandflächen bestehen lassen, wodurch auch die Bedeutung der Strebe-
pfeiler sehr gering wird.

Die annähernd quadratischen Wölbungsfelder, die einfachen Kreuzgewölbe mit Gurten und Rippen, vor allem auch die viereckige statt achteckige Grundform der Pfeiler, die Vorlagen von Viertelspfeilern für die Gurte, während für die Rippen Dreiviertelsäulen in die Pfeilerecken gestellt sind, weisen ebenso wie das sehr einfache, frühgotische Detail auf einen Kompromiss von romanischem und gotischem Stil oder auf ein so starkes Nachwirken des ersteren in letzterem hin, wie wir dies sonst bei deutschen Bauten des 14. Jahrhunderts nicht finden, das aber bei dem starken Einfluss italienischer Kunst erklärlich ist. Übrigens war hierfür, wie schon angedeutet, vielleicht auch nicht unwesentlich, dass das Schiff der Umbau einer romanischen Kirche.

Freier und konsequenter, jedoch ebenfalls verschieden von anderen gleichzeitigen deutschen Bauten entfaltet sich denn auch die Gotik in dem stattlichen Neubau des Chores aus dem Ende des 14. Jahrhunderts, mit seinen reicheren Sterngewölben, der gleichfalls Hallenanlage besitzt und in dem die Seitenschiffe ohne Kapellen um den Chor des Mittelschiffes geführt werden.

Im Gegensatz zu der sonst etwas nüchternen Gotik der Kirche steht der berühmte, elegant spätgotische Abschluss des Turmes mit seinen schlanken Fialen, den anmutig spielenden Strebebogen und dem zierlich durchbrochenen Helm (Abb. 70). Dieser Stolz Bozens ist zwar keine Tiroler Arbeit, denn nach dem Brande lieferte 1499 Burkhard Engelsberger, der sich durch seine Werke in Augsburg und am Ulmer Münster einen bedeutenden Namen erwarb, für 100 Gulden den Riss zu dem Turm und erhielt auch bis 1505 Provisionen¹⁾. Da aber Engelsberger damals in Ulm, dann in Augsburg tätig war²⁾, so leitete den Bau von 1501 bis zu seiner Vollendung im Jahre 1519 der Palier Hans Lutz von Schussenried in Oberschwaben, unter dem, wie erwähnt, Steinmetzen der verschiedensten Gegenden Deutschlands tätig waren. Die Beziehungen zu Schwaben, besonders zu Augsburg, dessen Strasse nach Italien über den Finstermünzpass und Meran ja durch Bozen führte, liegen nahe und erklären, dass wir hier mehrfach auf Augsburger Künstler stossen, wie z. B. auch 1382 Meister Martin Schiche, Steinmetz von Augsburg, und dessen Bruder Peter urkundlich als in Bozen wohnhaft erwähnt werden³⁾; aus derartigen Notizen jedoch weitgehende Schlüsse zu ziehen, dürfte sich nicht empfehlen.

Hat den Turm aber auch weder ein Bozener Meister entworfen noch

1) R. Vischer a. a. O. S. 442.

2) Sighart: Geschichte der bildenden Künste in Bayern. S. 461.

3) A. Spornberger: Die Pfarrkirche in Bozen.

gebaut, so bleibt er deshalb doch ein charakteristisches Denkmal Tirols, ein Wahrzeichen, das an dessen reiche Architektur und Plastik im Beginn des 16. Jahrhunderts erinnert, die, trotz aller Nachbarschaft Italiens in ihren bedeutendsten Werken echt deutsch, ein frisches Fortblühen der Gotik zeigt; in denen des Renaissancestiles aber, die sich daneben aus gleicher Zeit hier finden, ist der Charakter stets ebenso deutsch und auch zeitlich ist das Verhältnis zur Renaissance kein anderes als in Schwaben, der Heimat dieses Baumeisters.

An der Nordseite der Pfarrkirche ist der bedeutendste Grabstein Bozens eingelassen, nämlich der des 1479 gestorbenen Wilhelm von Henneberg (Abb. 71), der 1494 auf



71. Grabstein des W. v. Henneberg.
† 1479.

1495 durch Meister Asm (Erasmus) in Gardolo ob Trient gearbeitet und dann hier aufgestellt wurde¹⁾. Auf der stattlichen, gesprengelten Marmorplatte steht der vollkommen gerüstete Ritter auf einem Löwen, hält in der Rechten das Banner, während er die Linke an die Helmzier seines Wappens legt. Auffassung und im wesentlichen auch der Stil der tüchtigen Arbeit sind deutsch, die Familie bestellte eben den Gedächtnisstein nach deutscher Art. Es fehlt aber etwas die feine Durchführung, die sonst gerade für die deutsche Plastik vom Schluss des 15. Jahrhunderts so sehr charakteristisch ist, was seinen Grund wohl darin hat, dass der Steinmetz wahrscheinlich der Trienter Schule angehörte.

Dass Bozen an mittelalterlichen Grabsteinen arm, überrascht nicht allzusehr. Einmal mag hier, wie an so vielen Orten, im Laufe der Zeit manches untergegangen sein, dann

aber bot auf diesem Gebiet die Handelsstadt nur selten Aufträge gegenüber den Bischofsstädten, die hier stets ein äusserst reiches Arbeitsgebiet sicherten.

Eine so wichtige und selbständige Stellung wie in der Malerei des 14. Jahrhunderts hat Bozen in der damaligen Plastik jedenfalls nicht

¹⁾ A. Spornberger : Geschichte der Pfarrkirche zu Bozen. S. 53.

besessen, aber immerhin finden sich an und in der Pfarrkirche tüchtige Arbeiten dieser Zeit. So steht aussen an der Südseite eine schlichte Maria und im Chor eine Verkündigung, vor allem aber sind die Statuen und die freie Dekoration über und neben der vermauerten kleinen Thüre an der Nordseite des Chores zu erwähnen (Abb. 72). Hier haben Baumeister und Bildhauer ihr bestes Können eingesetzt, mit besonderer Liebe gearbeitet und schufen so ein feines Kunstwerk, einen kleinen, aber eigenartigen und wirkungsvollen Beitrag zum Schmuck der stattlichen Pfarrkirche.

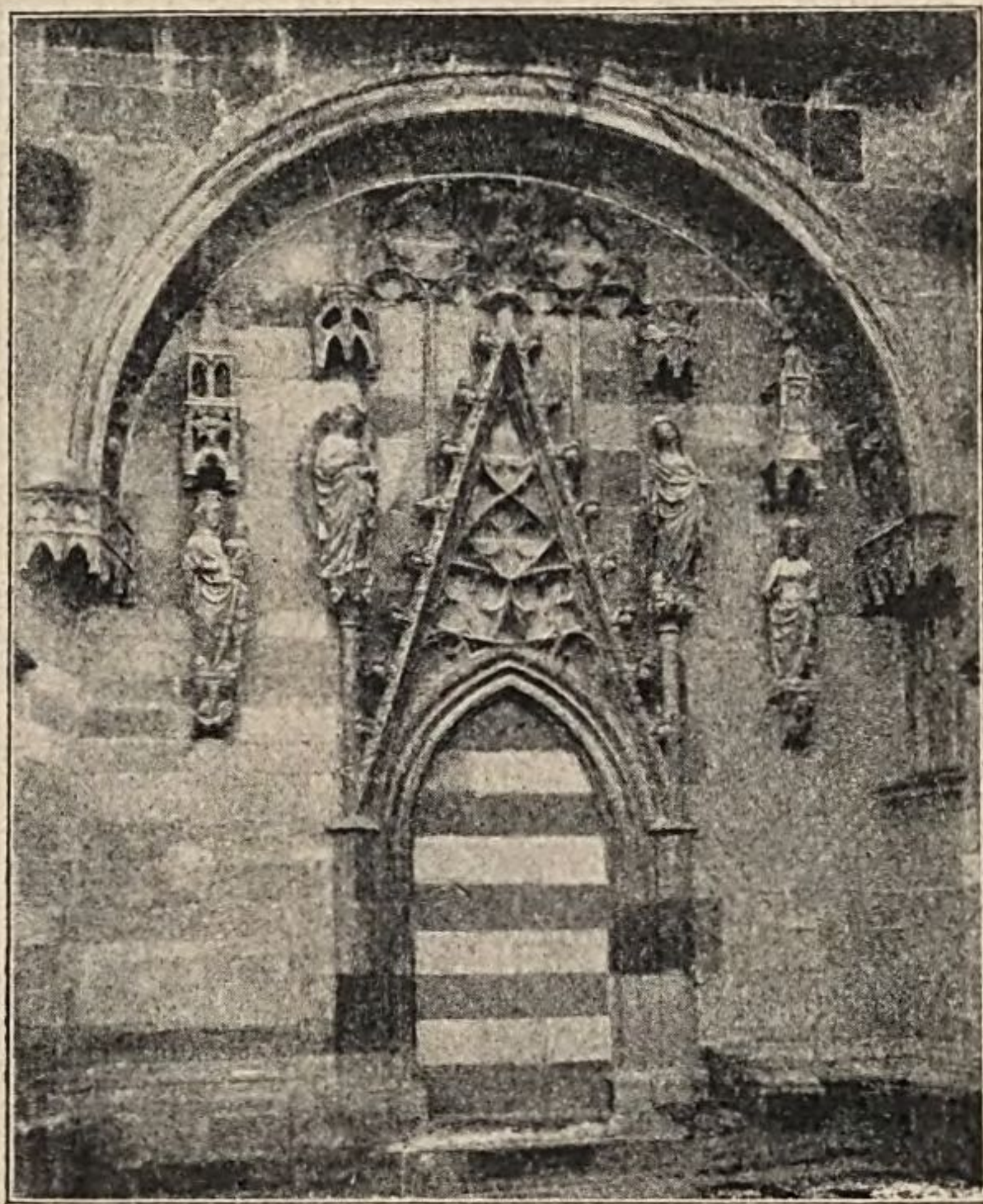
Die fein profilierte Spitzbogenthüre bekrönt ein mit hübschem Masswerk gefüllter Giebel, an dem Krabben emporlaufen und der in einer stattlichen Kreuzblume endet. Neben diesen Giebel sind statt der Fialen Säulchen gestellt mit gar feinen gotischen Blätterkapitälern, auf denen Maria und der Engel der Verkündigung stehen. Über diesen Statuen sind kleine Baldachine angebracht, aus dem über Maria sehen Engeln hervor.

Etwas tiefer als diese Figuren stehen rechts und links des Portales auf Konsolen Maria mit dem Kind und der Auferstandene, auch über ihnen sehen wir originell durchgebildete Baldachine, auf der Spitze desjenigen über Christus kniet ein betender Ritter, wohl der Stifter. Jedes Kapitäl, jede Konsole, jeder

Baldachin ist anders mit gar anmutigem Wechsel der Formen durchgeführt, so dass das kleine Portal ein gar reizvolles Beispiel der feinen Details und individuellen Gestaltung der Gotik bietet.

Die beiden Strebepfeiler, zwischen denen diese Thüre liegt, verbindet ein Blendbogen, der auf Baldachinen aufsitzt. Die Innenseite dieses Bogens ist mit Trauben und Rebblättern geschmückt, an dem rechten Ansatz aber sehen wir eine Winzerin mit einem Fässchen, am linken dagegen einen Winzer mit dem Rebmesser, die gleich dem Ornament zeugen von dem frischen Blick der Künstler des 14. Jahrhunderts in die Natur.

Diese Skulpturen an und in der Bozener Pfarrkirche bestätigen, dass



72. An der Nordseite des Chores der Pfarrkirche.

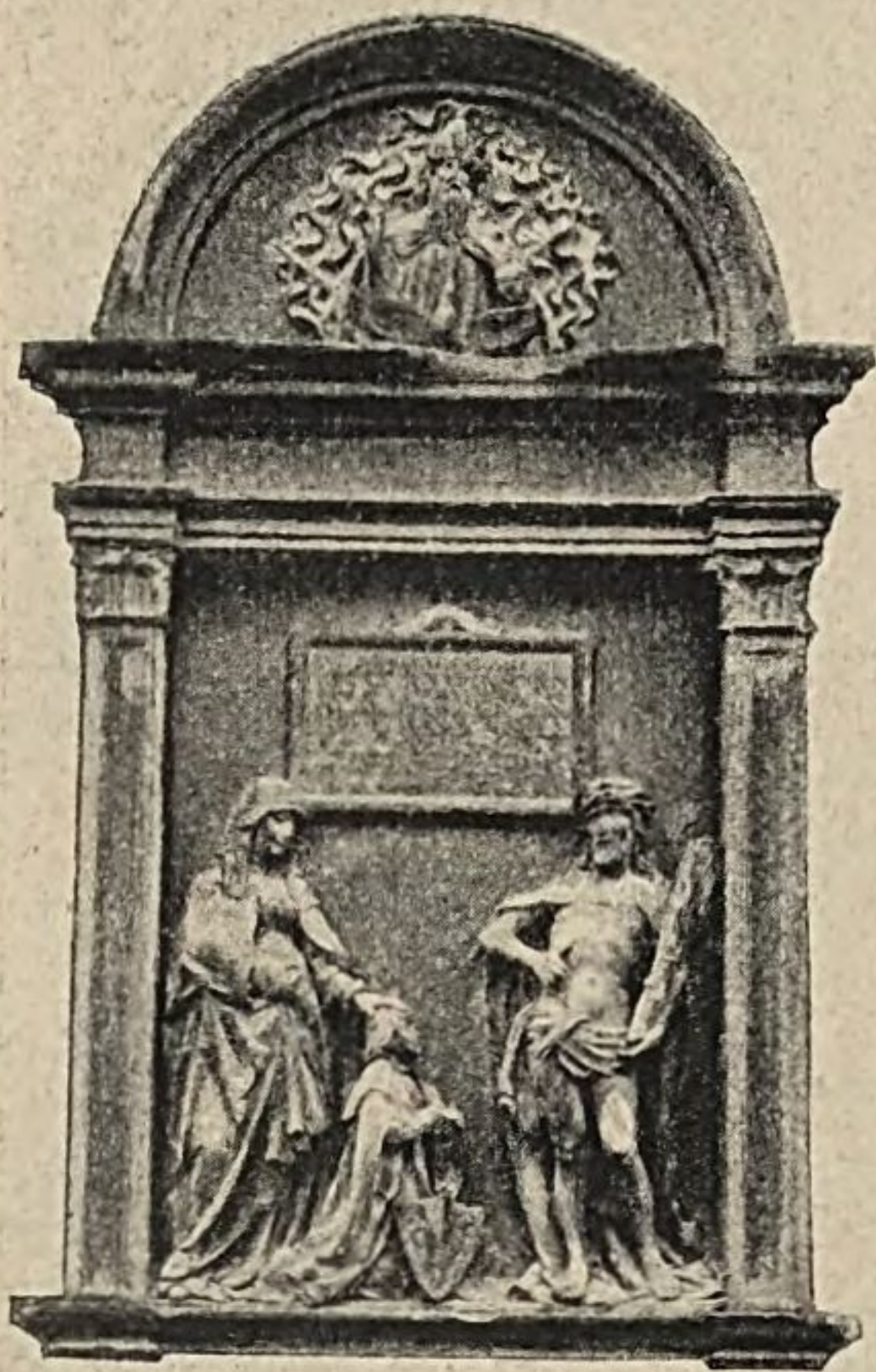
mit dem Bau derselben auch die Plastik in Bozen beachtenswert thätig war. Die Frage, ob hier damals eine grössere Schule bestand, können wir heute nicht bestimmt beantworten. Wichtig ist, dass der Charakter jener Skulpturen, besonders auch der Dekoration jenes kleinen Nordportals rein deutsch ist. Eine gewisse allgemeine, einfach grosse Haltung der Köpfe, wie der weitgeschwungenen, zügigen Falten lässt zuweilen leicht an italienischen Einfluss denken¹⁾. Dass dieser vielleicht da und dort ein wenig mitspricht, ist ja nicht unmöglich, fest greifbar, irgend massgebend für die Entwicklung der hiesigen Steinplastik tritt er aber nirgends auf und jenen allgemeinen Zügen dürfen wir schon deshalb kein Gewicht beilegen, weil gerade sie, im Stil des 14. Jahrhunderts

begründet, sich damals in allen deutschen Schulen finden, auch da, wo von Beziehungen zu italienischer Plastik absolut keine Rede sein kann.

An der Nordseite der Pfarrkirche ist ein hübsches Marmorepitaph zum Gedächtnis des 1513 gestorbenen Ambrosius Wirsing eingelassen (Abb. 73). Auf demselben kniet betend vor dem Schmerzensmann Herr Ambrosius Wirsing, hinter dem Maria steht, die ihre Linke schützend auf sein Haupt legt. Den Rahmen des Reliefs bilden zwei schlichte Renaissancepilaster, die ein gut profiliertes Gesims tragen, über dem sich ein Rundgiebel erhebt, in dem wir das Brustbild Gott Vaters und die Taube sehen.

Das Renaissancedenkmal erinnert selbstverständlich in allgemeinen Zügen, namentlich der Architektur, etwas an Italien, was sich aber auch in anderen

Gegenden Deutschlands um 1513 ebenso findet, und wenn in Bozen die Anregung italienischer Kunst ein klein wenig deutlicher hervortritt, so kann dies gewiss nicht überraschen. Lübkes Annahme²⁾, das Relief sei die Arbeit eines Italieners, der hier einen in Stein übersetzten Bellini geschaffen, halte ich daher für irrig. Richtiger urteilt Robert Vischer³⁾, der es für ein deutsches Werk hält, das nur in der Komposition italienischen Einfluss zeige, während er die Wahl der Formen als teilweise, die Formgebung dagegen als vorherrschend deutsch bezeichnet.



73. Epitaph des Ambrosius Wirsing. † 1513.

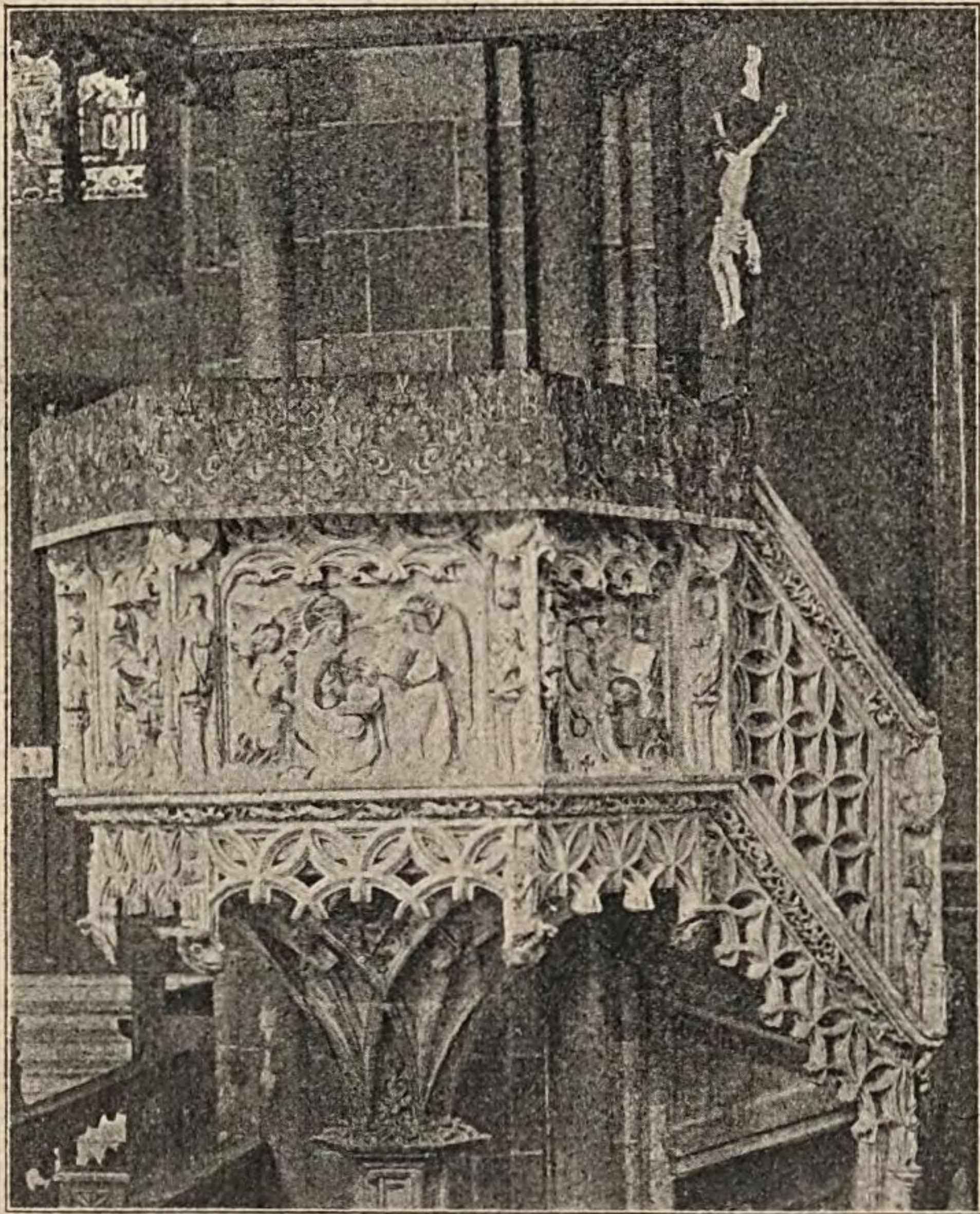
1) Robert Vischer a. a. O. S. 447.

2) Geschichte der Renaissance in Deutschland, II. 82.

3) Studien S. 448.

Die Architektur des Epitaphs erinnert allerdings durch Pilaster, Gebälk und Rundgiebel an einen Typus, der sich wiederholt bei venezianischen Grabmälern findet, wie etwa bei dem des 1462 gestorbenen Dogen Pasquale Malpiero in S. Giovanni e Paolo in Venedig, auch für die Komposition des Reliefs lassen sich, jedoch nur ganz allgemein, italienische Anregungen geltend machen. Der Stil aber ist unleugbar einfach deutsch, sowohl im Nackten, worauf schon Vischer hinwies, als auch in dem Gewand, wofür besonders Maria bezeichnend ist. Von einer speziellen Verwandtschaft mit Bellini ist keine Rede, richtiger ist, dass Robert Vischer auf die Ähnlichkeit mit den Epitaphien Peter Vischers verweist.

Aber auch diese hat ihren Grund nur darin, dass eben beides deutsche Arbeiten gleicher Zeit sind. Es ist der Stil, der sich an zahlreichen plastischen Werken dieser Zeit in Süddeutschland nachweisen lässt, die sicher nichts mit Peter Vischer zu thun haben. Der Stil zeigt noch deutliche Nachklänge der mittelalterlichen Plastik, lässt aber ein besseres Verständnis der Form erkennen, geht mehr als



74. Kanzel in der Pfarrkirche.

jene zu runder, malerischer Formgebung über, ist aber noch frei von jenen mehrfach erwähnten geknäulten, maniriert gehäuft Details, die schon um diese Zeit, noch mehr aber in der nächsten Folge rasch Mode werden.

Das deutsche Festhalten an der Gotik zeigt die gleichzeitig, nämlich 1513 und 1514 ausgeführte steinerne Kanzel der Pfarrkirche. Ihr reiches Ornament ist noch durchweg spätgotisch. Die Statuetten der Heiligen und Propheten an ihrem Unterbau und Treppengeländer und an der Brüstung, sowie an dieser die Reliefs der schreibenden Kirchenväter mit den Symbolen der Evangelisten sind ganz tüchtige, wenn auch etwas

derb charakteristische Arbeiten, prägnante Beispiele für den eigenartigen Stil der deutschen Plastik dieser Zeit, von einem anderen, weniger eleganten Bildhauer ausgeführt als das Epitaph des Ambrosius Wirsing.

Ein drittes nicht viel jüngeres plastisches Werk der Pfarrkirche leitet zur Holzplastik über, nämlich die Thürflügel des Westportals. Dieselben tragen die Jahreszahl 1521, wurden durch einen Meraner Tischler entworfen und ausgeführt durch Hans Haym¹⁾. Renaissanceformen zeigen hier sowohl die architektonischen Rahmen, wie das Beiwerk, was sich um 1520 ja aber auch schon allenthalben in Deutschland findet. Die Reliefs dieser Thüre, welche die Verkündigung und die vier Evangelisten darstellen, lassen allerdings stärkere Einflüsse italienischer Kunst erkennen, dass diese hier manchmal etwas rascher und ein wenig breiter Wurzel fasste als in anderen deutschen Gegenden, liegt ja nahe, alteriert aber durchaus nicht den Grundcharakter der hiesigen Plastik, der entschieden deutsch ist, wie auch der Gesamteindruck dieser Thüren.

Besonders klar zeigen auch in Bozen und Umgegend den ausgesprochen deutschen Kunstcharakter die Schnitzaltäre, von denen wir einen der frühesten und wichtigsten in der Grieser Pfarrkirche treffen.

1410 wurde der Chor der alten Pfarrkirche in Gries begonnen und 1414 wurde er geweiht²⁾. Der Bau, selbstverständlich noch mehr die Ausstattung der Kirche, zog sich aber durch das ganze 15. Jahrhundert hin, ja dauerte sogar noch im 16. Jahrhundert fort, wobei man dem gotischen Stil wieder merkwürdig lang treu blieb. So finden wir an der gotischen Vorhalle beim Turm das Datum 1512; 1529 wurde die noch rein gotische Vorhalle zu der Kapelle gebaut, in welcher der Pacher-Altar steht und in die eine hübsch geschnitzte Thür mit Renaissanceornamenten und einer Verkündigung³⁾ aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts führt; ja sogar die Vorhalle beim Südportal von 1539 ist noch gotisch, wie auch ein kleiner Weihwasserstein von 1540.

Der Stolz der Pfarrkirche ist der Schrein des Altars, der 1471 bei Michael Pacher, dem Meister von Bruneck im Pusterthal⁴⁾, bestellt und

1) Robert Vischer: Studien S. 438 und Sporenberger: Geschichte der Pfarrkirche zu Bozen. Dass die Thüren Stücke der älteren, 1485—1486 durch Meister Konrad ausgeführten Thüren enthalten, wie Vischer in der Anmerkung a. a. O. vermutet, ist bei dem einheitlichen Stil des Ganzen ausgeschlossen. Ebenso findet meiner Ansicht nach der Stil der Figuren seine Erklärung nicht in der oberschwäbischen, sondern in der Bozener Kunst.

2) Atz: Kunstgeschichte von Tirol. S. 246.

3) Die Maria ist im 18. Jahrhundert ergänzt.

4) Über Michael und Friedrich Pacher bereitet Robert Stiassny eine grössere Publikation vor, auf dem kunsthistorischen Kongress zu Budapest und in einem Aufsatz in der deutschen Rundschau 1897, Hft. 12, teilte dieser Verfasser als Ergebnis seiner Forschungen mit, dass Michael Pacher entgegen der bisherigen Annahme nur Maler war, dass dagegen die Schnitzwerke seiner grossen Altäre, so auch dieses in

der 1475 vollendet wurde. Der Altar der Pfarrkirche in Gries ist der früheste unter den grossen Schnitzaltären in Bozen und Umgegend und steht dadurch als rein mittelalterliches Kunstwerk in wesentlichem Gegensatz zu jenen Altären aus der Wende des 15. zum 16. oder aus dem 16. Jahrhundert, die man früher alle unter Pachters Namen zusammenfasste.

Der Schrein dieses Altares (Abb. 75) wird durch zwei Pfeiler, an denen unter schlanken Baldachinen vier musizierende Engel angebracht sind, in zwei schmale Nebenfelder und ein breites Mittelfeld gegliedert; jedes derselben bekrönt ein Baldachin, die mit ihren einfachen architektonischen Formen sich erheblich von der willkürlich spielenden Dekoration der späteren Werke unterscheiden.

Vor einem Vorhang, den in den Seitenfeldern je ein Engel, im Mittelfeld vier Engel halten, die Meister Pacher gar fein malte und die wohl das Einzige sind, was direkt von seiner Hand an dem Altar erhalten ist¹⁾, stehen in den Seitenfeldern der hl. Erasmus und der Erzengel Michael, im



75. Pachters Altar in Gries.

Mittelfeld aber kniet Maria zwischen Gott Vater und Gott dem Sohn, die ihr die Krone auf's Haupt setzen, während die Taube über ihr schwebt. Etwas tiefer knien zwei Engel, die den Saum von Marias Mantel halten.

Ausser dem Schrein haben sich von den Schnitzwerken dieses

Gries unter seiner Leitung und nach seinen Entwürfen durch Schnitzer hergestellt wurden, deren Individualität sich in diesen Arbeiten sehr deutlich ausspricht. Ich kann dieser Ansicht bei der grossen Differenz der Schnitzwerke und den stilistischen Verschiedenheiten der malerischen und plastischen Arbeiten nur beitreten.

¹⁾ Stiassny: Deutsche Rundschau 1897 Dezember, S. 423.

Altars, dessen Gemälde wohl zu Verlust gegangen sind, noch zwei Reliefs der Verkündigung und Anbetung der Könige erhalten, die, in halblebensgrossen Figuren ausgeführt, nicht sehr bedeutend sind und noch dazu durch eine rohe Renovation sehr beschädigt wurden. Ferner stammen von diesem Altar wohl noch die Maria, die jetzt auf dem Schrein steht, die Reliefs zweier weiblichen Heiligen, die jetzt an der Predella angebracht sind, vielleicht auch die etwas schwache Pieta daselbst.

Der ganze Altar muss glänzend gewirkt haben und im Gegensatz zu der Häufung kleiner Figuren, die in den nächsten Jahrzehnten gebräuchlich wird, boten die wenigen, lebensgrossen Gestalten einen trefflichen, klar heraustretenden Mittelpunkt.

Dieser grössere Zug gründet wohl ebenso wie die einfachere Behandlung der Architektur in erster Linie darin, dass der Schnitzer, der hier nach den Entwürfen und unter der Leitung Michael Pachers, der ja übrigens auch schon 1467 Meister war, arbeitete, in seiner Individualität noch wesentlich durch die ältere Kunst um Mitte des Jahrhunderts bedingt wurde, in der er seine Schule durchmachte. Diese stellte auf dem Altar einfach die Heiligen, denen derselbe geweiht war, in meist ziemlich grossen Statuen nebeneinander, während gegen den Schluss des 15. Jahrhunderts mit dem wachsenden Einfluss des Malerischen und der dadurch bedingten Zunahme des Reliefs und mit der gesteigerten Freude am Detail die reichen Szenen üblich werden, die zahlreichen kleinen, im Verhältnis zum grossen Altar oft zu kleinen Figuren und nicht selten sogar ein völliges Verlieren ins Kleinliche.

Ansätze zu letzterem zeigt allerdings auch dieser Altar. Der Blick fürs Detail, der jenen älteren Künstlern noch fehlte, geht dieser Zeit auf und zeigt sich in den feinen, oft vielfach gebrochenen Falten und Fältchen, die sich öfters, wie beim Mantel der Maria oder auch Gott Vaters, ins Kleinliche verlieren. Der Sinn fürs Detail wird feiner, wie bei den älteren Künstlern, die ihr Auge ausschliesslich auf die Hauptsache richteten, und die Freude über diesen Fortschritt führt dann zu jener willkürlichen Häufung der klein gebrochenen Falten.

Trotz all dieser Fortschritte ist aber der tüchtige Schnitzer dieses Altars doch noch vielfach altertümlich befangen, noch weit von Naturwahrheit entfernt. Das Gefältel sitzt nicht selten am unrechten Platze, so beim Mantel der Maria gerade da, wo sich die Falten in freiem Fluss ergehen sollten, und beweist dadurch ein ungenügendes Naturstudium, das sich aber noch mehr wie im Detail im ganzen geltend macht.

Hohe Anmut, ein entschiedener Schönheitssinn, wie bei dem Erzengel Michael, schlichtes, inniges Empfinden, das sich besonders in Maria und den naiven Engeln ausspricht, Vorzüge, die, eben durch das innerste Wesen christlicher Kunst bedingt, sich in ihr verhältnismässig früh entwickelten, verleihen auch diesem Werk einen gar feinen Reiz, dem das Befangene dieser Kunst in mancher Beziehung sogar günstig ist.

Indem wir aber die Vorzüge des Künstlers und die Fortschritte gegen-

über seinen Vorgängern beobachten, sehen wir andererseits doch auch, dass er erst am Beginn einer neuen Zeit steht. Die feineren Details, ein so charakteristischer Kopf, wie der des Erasmus, die lebendigen Bewegungen der kleinen Engel sind prächtige Fortschritte zu lebensvoller und lebenswahrer Kunst, aber andererseits reicht des Meisters Naturbeobachtung noch keineswegs aus, die Köpfe durchgehends individuell zu beleben, den Ausdruck zu beherrschen. Die halbgeschlossenen Augen nicht nur bei der demütig betenden Maria, sondern auch bei Gott Vater und Sohn, ja auch bei dem sonst so prächtig gelungenen Erzengel Michael, geben den Köpfen einen energielosen, schläfrigen Ausdruck, den der Bildschnitzer gewiss nicht beabsichtigte. Das Verständnis für den Organismus des Körpers ist, wie wir besonders bei dem Erasmus sehen, noch sehr gering, was namentlich auffällt, wenn der Künstler, wie bei Michael, zu lebhafterer Aktion übergeht.

Überraschend erscheint gerade bei diesen Schnitzereien zunächst die Thatsache, dass sich in ihnen auch nicht die leiseste Spur italienischen Einflusses findet, während derselbe in Pachers Gemälden doch wiederholt sehr deutlich hervortritt. Auch sie scheint mir entschieden dagegen zu sprechen, dass Pacher diese Schnitzwerke selbst ausführte; ihre Erklärung aber findet sie in der grossen Produktion und echten Volkstümlichkeit der Schnitzkunst in diesen Gegenden, die es um so weniger nötig hatte, sich an italienische Vorbilder anzulehnen, als hier die deutsche der benachbarten italienischen Kunst gar häufig entschieden erheblich überlegen ist.

Die Pfarrkirche in Gries besitzt noch eine Reihe beachtenswerter Holzskulpturen, die kurze Erwähnung finden mögen, als Beweis, wie reich an solchen Kunstwerken trotz allen Ausplünderungen Tirol noch ist. Liegt doch gerade in diesem Reichtum ein Hauptreiz des Kunststudiums auch dieser Gegenden.

Auf dem Schrein des Pacheraltars stehen zwei Engel des 18. Jahrhunderts, ferner eine Agnes und eine weitere weibliche Heilige aus dem Ende des 15. Jahrhunderts, die offenbar nicht zu dem Altar gehörten. Über der Sakristeithür sehen wir eine kleine bemalte Relieffigur der Maria Magdalena von etwa 1530, im Chor auf einer Konsole eine ganz gute, leider übertünchte, halblebensgrosse Maria mit dem Kinde vom Ende des 15. Jahrhunderts.

Ganz interessant ist auf dem rechten Seitenaltar die sitzende Maria mit dem Kind auf ihrem linken Schoss (Abb. 69), unter deren Füßen wir das Gesicht des Mondes sehen. Die dreiviertel lebensgrosse Holzfigur aus der Mitte etwa des 15. Jahrhunderts ist eine tüchtige Arbeit, mehrfach, wie z. B. in der Haarbehandlung, noch sehr befangen, einfach, ohne viel Details in den Falten, schlicht anmutig im Kopfe der Maria, überraschend gut und naturwahr in dem frischen, runden Kindchen, das in der Linken eine Traube hält, mit der Rechten segnet und seine dicken Beinchen gar lustig übereinander geschlagen hat.

Ein wichtiges Denkmal frühgotischer Architektur Südtirols ist die Franziskanerkirche in Bozen¹⁾, an die sich der spätromanische Kreuzgang mit seinen frühgotischen Kapellen schliesst. Der stattliche Chor dieser Kirche wurde in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts gebaut, das Langhaus gehört wohl der zweiten Hälfte dieses Jahrhunderts an. Das Mittelschiff desselben ist zwar höher als die schmalen Seitenschiffe, besitzt aber keine selbständige Beleuchtung, so dass wir also wieder einen Vorboten der Hallenkirche haben, der ebenso, wie die geringe Breite der Seitenschiffe, an die italienische Gotik, wie andererseits die beträchtliche Höhe der Kirche an die Baukunst nördlich der Alpen erinnert.

Auf der Nordseite des Chors der Franziskanerkirche ist die elegante Marienkapelle aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts angebaut, in der sich ein stattlicher Altar (Abb. 76) befindet, der nach der Inschrift auf der Rückseite²⁾ unter dem Guardian Ludwig Stolz im Jahre 1500 aufgestellt wurde. Für die stilistischen Wandlungen der Bozener Plastik in der Wende zum 16. Jahrhundert ist dieser Altar ungemein bezeichnend. Die italienische Kunst hatte auf dieselbe charakteristische Weise gar keinen Einfluss, sondern wie bei den gleichzeitigen Altären anderer Gegenden Deutschlands entwickelt sich diese Kunst aus der vom Ende des 15. Jahrhunderts, ohne mit ihr in einen bewussten Gegensatz zu treten.

Die Werkstatt dieses Altares wird wohl sicher in Bozen zu suchen sein, um so mehr, als zwei weitere Altäre, die mit diesem in nächstem Zusammenhang stehen, sich noch in dem von der Bozener Kunst beherrschten Gebiet befanden. Der eine dieser beiden Altäre kam aus der Pfarrkirche zu Tramin in das bayerische National-Museum³⁾, wie Hans Semper eingehend nachwies⁴⁾, ist er sicher ein Werk desselben Künstlers wie jener Bozener Altar; der andere befindet sich heute noch in der Kirche von dem Tramin gegenüber liegenden Pinzon (Abb. 77), stammt wahrscheinlich von demselben Künstler, ganz sicher aber gehört er gleicher Zeit und Schule an⁵⁾.

Eine bedeutende Schule derartiger Künstler und Kunsthandwerker in Bozen beweisen für dieses und die nächsten Jahrzehnte noch mehrere Altäre und Fragmente von solchen in der Stadt und Umgegend, die übrigens recht mannigfaltige Individualitäten zeigen und keineswegs alle mit Pacher in Zusammenhang zu setzen sind. Dass z. B. auch in dem Nachbarorte Meran die Altarplastik sich ähnlich bedeutend entwickelte, beweist schon der grosse Altar in Nieder-Lana, dessen reiches Schnitzwerk, bei ausgeprägterem Stil des 16. Jahrhunderts, trotz verwandter Entwicklungsstufe eine andere Individualität bekundet. 1503 bis 1511 wurde

1) Messmer in der Central-Commission 1857.

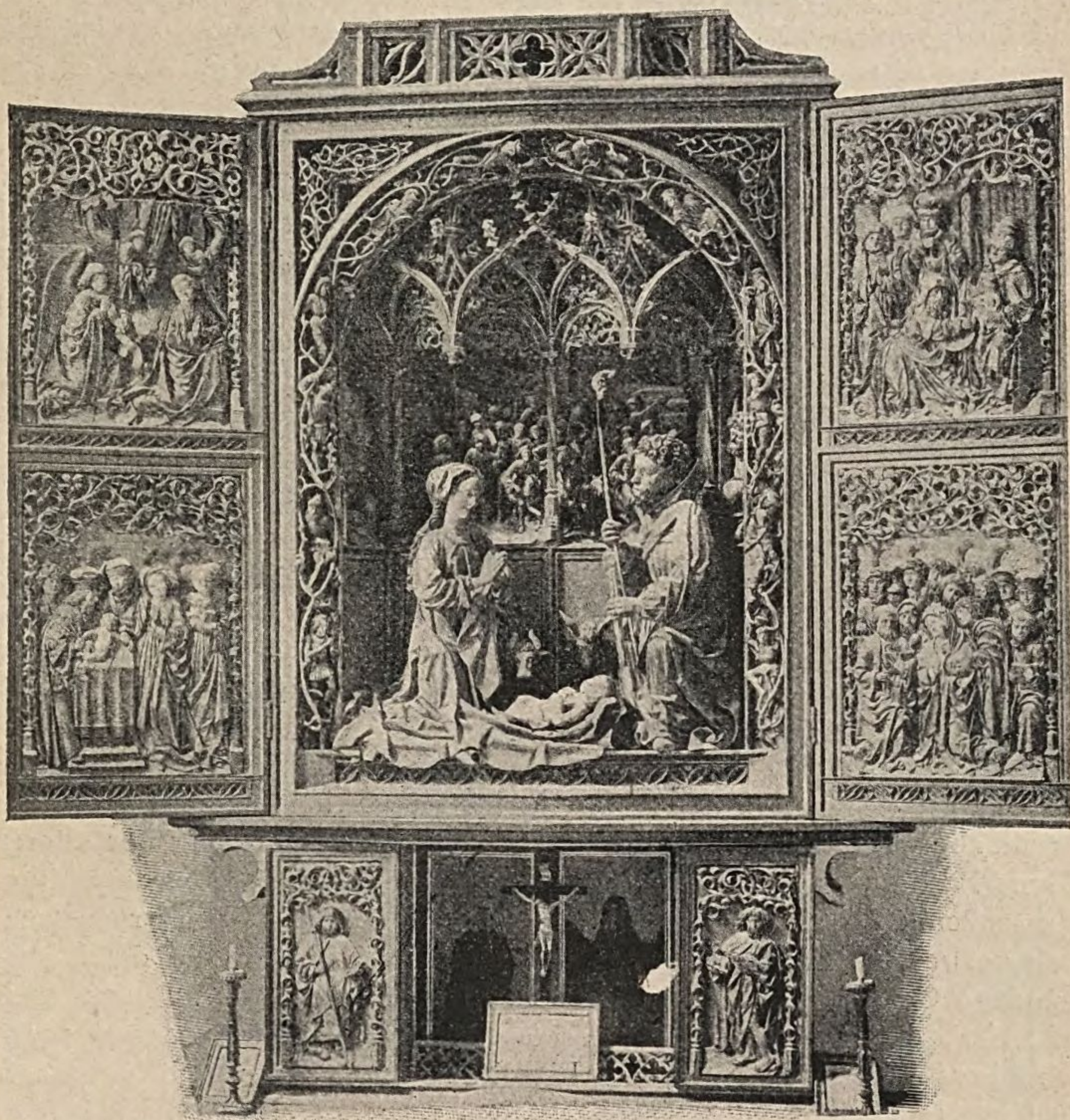
2) Messmer, Central-Commission 1857. Seite 62. Anm.

3) Katalog-Bd. VI, Nr. 1319.

4) Ferdinandeums-Zeitschrift 1895, 3. Folge, 39. Heft.

5) Hans Semper a. a. O. Ferdinandeums-Zeitschrift 1895.

dasselbe nämlich durch den Meraner Bürger Hans Schnatterpeck gefertigt¹⁾. Offenbar sind es verschiedene Schulen, gar verschiedene Künstler und Handwerker, welche diese zahlreichen Altäre lieferten, unter denen aber immerhin die Bozener Gruppe und in ihr speziell die Nachfolge der Pacher'schen Werkstatt eine gewisse leitende Stellung eingenommen haben mag.



76. Altar der Franziskanerkirche zu Bozen.

Die Altäre der Marienkapelle zu Bozen und in Pinzon, sowie der aus Tramin im bayerischen National-Museum sind sehr stattliche Flügelaltäre, durchweg mit gemaltem Schnitzwerk geschmückt, während Gemälde nur die Aussenseiten der Flügel besitzen und die Rückseite de

¹⁾ Central-Commission 1892, S. 17.

Altars in Pinzon ¹⁾. Die Bekrönung des Schreines hat sich, in übrigens ziemlich schwacher Ausführung, nur in Pinzon erhalten.

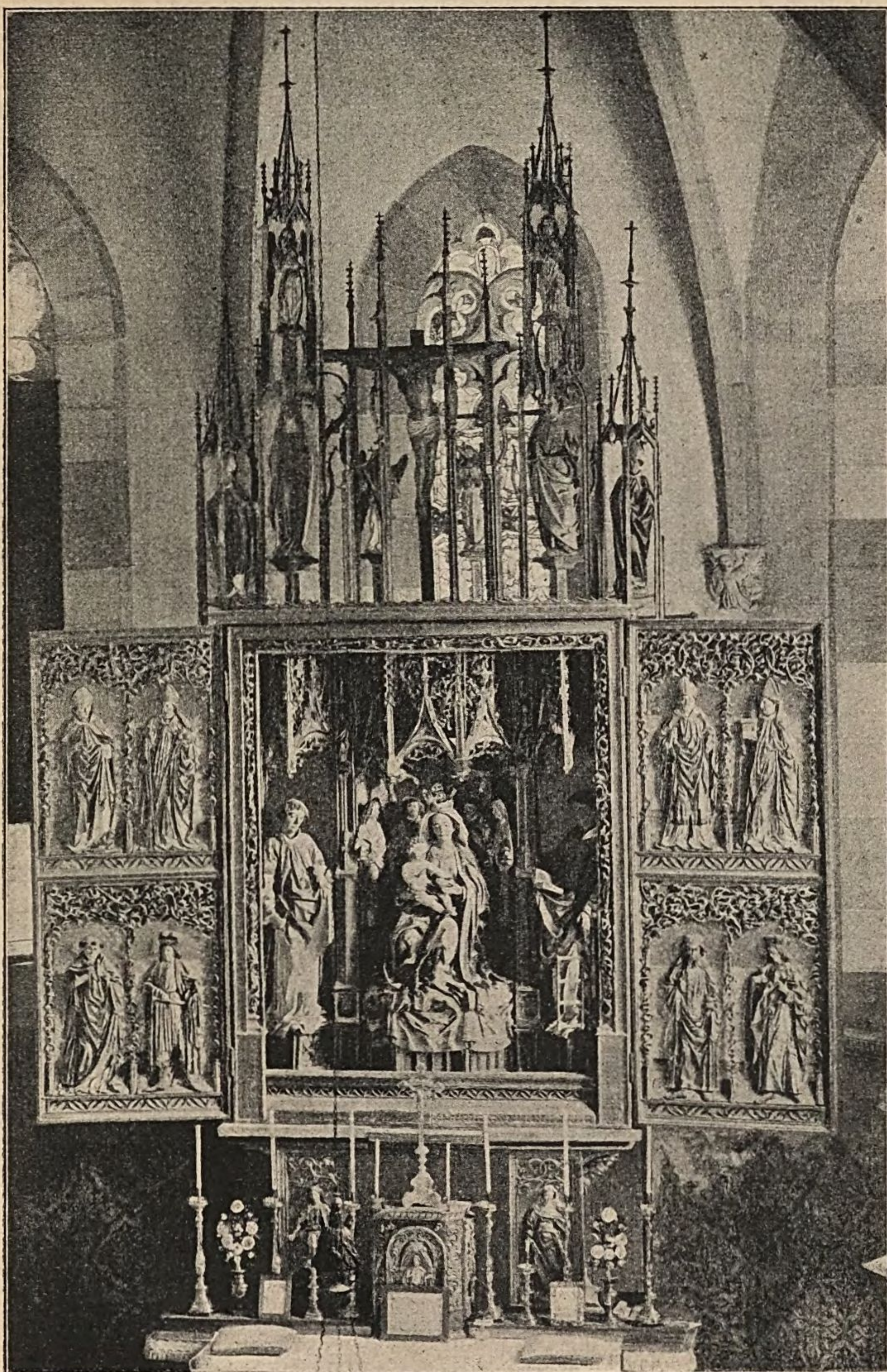
Der Bozener und Traminer Altar stellen im Mittelschrein die Geburt Christi dar und zwar im Vordergrund Maria und Joseph, die bei dem neugeborenen Kinde knien, im Hintergrund reitet der Zug der Könige an, seitwärts sehen über eine Brüstung die Hirten in gläubiger Verehrung herein. Die Komposition ist im wesentlichen dieselbe, aber die Köpfe, die Bewegungen und manche Zuthaten, wie die drei Engel, die auf dem Traminer Altar das Kind verehren, beweisen doch sofort, dass es sich nicht um eine Kopie, sondern um eine freie Wiederholung durch den Künstler selbst handelt.

Trotzdem die Gruppen des Vordergrundes in runden Figuren und auch der Zug der Könige nicht im Relief, sondern in einzelnen kleinen Freifiguren ausgeführt sind, wirkt das ganze wie ein Relief, ja eigentlich wie ein Gemälde. Diese Zunahme des Malerischen in der Plastik findet sich eben keineswegs nur im Stil der einzelnen Figuren, wo wir sie ja schon vielfach beobachteten, sondern auch im ganzen Bilde, ist sie ja doch ein Hauptcharakterzug der Entwicklung aus der Kunst des Mittelalters zur Renaissance und in die folgenden Perioden in Deutschland so gut wie in Italien. Nur spricht er sich von Ghiberti bis Michelangelo und im Barock Italiens, dessen gesamter Kunst gemäss, ganz anders aus, als bei uns von den Altären des späten Mittelalters bis ins Rokoko. Jenes scharfe Abgrenzen zwischen Plastik und Malerei, das uns durch die Ästhetik geläufig ist, die hierin an den Anschauungen der klassizistischen Periode merkwürdig lange festhielt, ja oft heute noch festhält, war jenen Zeiten völlig unbekant.

Das Naturstudium macht in diesen Altären entschieden bedeutende Fortschritte, mehr und mehr geht es ins Detail, immer mehr schwindet damit aber auch jener grosse Zug, den als einen Nachklang der älteren Kunst Pachers Altar in Gries noch spüren liess. Sein lebenswürdiges Versenken ins Kleine und Kleinste kann der deutsche Künstler da trefflich verwerten, aber keineswegs vermeidet man immer die damit verbundene Gefahr, kleinlich zu werden. Die hohe Anmut an dem Altar in Gries, das feierlich Schöne, was oft die älteren Madonnen adelt, wird jetzt durch das Zarte und Liebliche ersetzt, das sich besonders fein in der Madonna des Pinzoner Altars zeigt.

Die Falten werden durch den Körper und die Bewegungen motiviert, häufig wird in ihnen auch eine Charakteristik des Stoffes versucht. Die Körper, vor allem die Köpfe werden besser durchgebildet, der Ausdruck wird dadurch mehr beherrscht, wenn dies auch keineswegs immer gelingt. Das reizende Christuskind, das bei den Darstellungen der Geburt auf

¹⁾ Die Rückseite des Altars in Pinzon zeigt das in Tirol damals übliche spätgotische Ornament, die Rückseiten der beiden andern Altäre sind jetzt leider nicht sichtbar.



77. Altar in Pinzon.



dem Boden liegt und in dem Pinzoner Altar auf dem Schoß der Maria sitzt, wie der fein durchgebildete Leichnam Christi in der Predella des Traminer Altars sind beredte Zeugen des wachsenden Naturstudiums.

Die Relieffiguren männlicher Heiliger auf den Flügeln des Altars in Pinzon, trotz ihrer feinen Anmut auch die Katharina und Christina auf den Flügeln des Traminer Altares lassen dagegen wiederholt ein mangelhaftes Studium des menschlichen Körpers wie des Gewandes erkennen. Das sind Widersprüche, die uns in jener Zeit vielfach begegnen, die für sie sehr bezeichnend sind. Ihr Naturstudium ist eben immer noch äusserlich, was es erreichen konnte, zeigt der Leichnam Christi und das Christuskind. Gestalten, die man den ersteren immer, das letztere seit langem nackt gebildet und an denen sich daher wiederholt ein überraschendes Verständnis des Aktes findet. Jenes Streben aber, das Dürer so gross macht, sich Rechenschaft zu geben über alles, so auch über den Körper unter dem Gewande, ein wirklich konsequentes Naturstudium auch mit Hilfe der festen theoretischen Grundlagen durchzuführen, liegt diesen Künstlern immer noch fern, erklärt jene Schwächen, die Grenzen, die diesem Naturalismus gezogen sind. Trotz mannigfacher Fortschritte vermögen sie daher doch nicht, die alten Fesseln abzustreifen, wir sehen an ihnen zwar wohl, wie alles nach einer neuen Kunst drängt, aber sie selbst sind nicht imstande die Grundlagen derselben zu schaffen.

Ebenso ist auch das Ornament, das den Schrein umrahmt, gotisch, es hält also an dem Grundcharakter mittelalterlicher Kunst fest. Jene streng architektonische Behandlung, aber, die Pacher in dem Altar in Gries ziemlich spät, ja sogar noch an seinem Altar in St. Wolfgang (1481 hat, wird jetzt völlig aufgegeben. An ihre Stelle tritt, abgesehen von der Bekrönung des Altares in Pinzon, jenes freie Spiel spätgotischer Ornamentik, das wir anderwärts schon viel früher treffen, wie z. B. in der Münchener Gegend schon bei den Altären in Pipping (um 1479)¹⁾ und Blumenburg (1491)²⁾.

Dem Architekten wird das strenge, deutlich an die Architektur sich anschliessende Ornament in der Regel besser gefallen und man sah daher in dieser Wandlung des Ornamentes gewöhnlich ein Zeichen des Verfalls. Andererseits aber spricht dieses freie Spiel der Formen gegenüber der strengen Gebundenheit des Mittelalters ein frisches, neues Leben aus, für das auch hier naturalistische Züge wie die Trauben auf den Innenseiten der Flügel in Pinzon bezeichnend sind, das sich allmählich neue Formen schaffen musste, das aber gerade hier, wo es so frisch aus dem alten Boden hervorkeimt, einen eigenen Reiz besitzt. Da schliesslich die Aufgabe dieses Ornamentes hier doch auch keine architektonische ist, sondern nur die, um den Schrein und die Relieftafeln der Flügel einen schmucken Rahmen zu ziehen, so erscheint auch unter diesem Gesichtspunkte das freiere phantasievolle Gestalten höchst erfreulich.

1) Kunstdenkmale des Königreichs Bayern, Taf. 110.

2) Ebenda, Taf. 107 und 108.

Sehr originell ist der Rahmen beim Schrein des Bozener Altares (Abb. 76), wo ihn elegantes Astwerk bildet, durch das, mit Bezug auf den Stammbaum Christi, zwölf Männer in fürstlicher Tracht oder ritterlicher Rüstung klettern, die schon durch die Freude, mit welcher der Künstler zu den kühnsten Stellungen greift, woran hier doch gewiss Mantegna unschuldig ist, höchst amüsant und für das kecke, frische Leben dieser Zeit charakteristisch sind.

Neben jenen drei stattlichen Altären, die trotz mancher Mängel die Hand feiner Künstler zeigen, wollen wir noch die Altäre zweier Kirchen betrachten, welche gerade für die Durchschnittsarbeit, über die jene doch erheblich hinaus ragen, charakteristisch sind. Denn für das Studium volkstümlicher Kunst muss man auch diese, nicht nur glänzende Hauptwerke ins Auge fassen. Lernen wir in diesen geringeren Arbeiten auch keine Meister kennen, die der Kunst neue Wege gewiesen, sondern nur solche, die gegebene Pfade weiter austraten, so sind sie doch für die Mannigfaltigkeit der Kunst jener Zeit von Interesse, die sich einst in den zahllosen Altären gar glänzend ausgesprochen haben muss, schützen uns davor, alles möglichst auf einen Künstler zurückzuführen, wodurch das lebensvolle Bild gar sehr an Wirkung verliert.

Der Hochaltar in St. Johann im Dorf bei Bozen (Abb. 78), gleich jenen grossen Altären um 1500 entstanden, zeigt in geringerer Ausführung dieselbe Entwicklungsstufe¹⁾. In dem Schrein dieses Altares stehen die halblebensgrossen Figuren Marias und der beiden Johannes. Die Reliefs der Innenseiten der Flügel stellen Anna selbdritt, St. Veit und einen königlichen Heiligen dar. Auf die Aussenseiten der Flügel ist nicht übel eine Verkündigung gemalt, die jedoch stark gelitten hat. In der modernen Predella stehen aus dem Ende des 15. Jahrhunderts die Halbfiguren von Katharina und Barbara, die Rückseite des Altares zeigt das gewöhnliche, grün gemalte Ornament.

Der Altar kann als die Arbeit eines tüchtigen Kunsthandwerkers bezeichnet werden; er ist etwas ungleich in der Ausführung, das Beste sind die Figuren des Schreines, namentlich Maria, daneben Johannes der Täufer, während die Reliefs sehr schwach sind und wie der hl. Veit mit seinen unglaublich geschlängelten, sogenannten X-Beinen beweisen, dass dem Mann jegliches Verständnis für Bau und Organismus der menschlichen Gestalt fehlte. Das durchschnittliche Können dieser Tiroler Schulen zeigt sich in solchen Werken nicht als ein besonders hohes und steht z. B. dem der benachbarten bayerischen, etwa der Inngegend

1) Semper: Brixener Malerschulen, S. 122, und R. Vischer: Studien S. 449, der ihn aber irrtümlich mit dem Seitenaltar zusammenwirft, dessen Altarbild und Predella von 1593 stammen, wie eine am Altar hängende Inschrift meldet und was auch der Stil bestätigt.

und namentlich der zu Ende des 15. Jahrhunderts so thätigen Münchener Schule entschieden nach, wie auch deren hervorragendste Künstler, wie



78. Altar in St. Johann im Dorf.

etwa die Meister der Skulpturen in Pipping und Blutenburg oder Wolfgang Leeb und Erasmus Grasser und von den späteren etwa der Meister

des Moosburger Hochaltars, einen Vergleich mit Pacher und seiner Schule durchaus nicht zu scheuen brauchen.

Den ausgesprochenen Stil des 16. Jahrhunderts zeigen die beiden Seitenaltäre des nahe bei Bozen gelegenen Kirchleins St. Martin in Campill¹⁾ (Abb. 79), in dessen Hochaltar sich ein hl. Martin aus dem Ende des 15. und ein Bischof und St. Benedikt aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts finden.

Im Schrein des linken Seitenaltars sehen wir halblebensgrosse Statuen der Maria, eines Papstes und eines fürstlichen Heiligen, die Reliefs der Flügel zeigen St. Ulrich und Stephanus, in den Gemälden der Aussen-seiten, die wesentlich der modernen Restauration angehören, Barbara und Katharina. Die schwache Bekrönung des Altares zeigt unter spät-gotischer Architektur die unbedeutenden Figuren Christus am Kreuz, Maria und Johannes, die Predella eine Pieta.

Nikolaus, Leonhard und ein Bischof stehen im Schrein des rechten Seitenaltares, auf dessen Flügeln wir innen die hl. Elisabeth und Anna selbdritt in Reliefs, aussen aber die schwachen Gemälde St. Georg und Christoph sehen. In der Predella findet sich eine hl. Familie, in der auch hier geringwertigen Bekrönung der Auferstandene und zwei Engel unter gotischer Architektur.

Die Figuren im Schrein und die Reliefs sind nichts weniger als grosse Kunstwerke, aber doch tüchtige Arbeiten, und bei der eleganten Figur des ritterlichen Heiligen und der Madonna erfreut ein entschiedener Sinn für Anmut, beim Papst dagegen die ganz feine Charakteristik des Kopfes. Die Falten zeigen in den geknäulten Details, die mehr male-rische Anschauung und zunehmende Naturbeobachtung im 16. Jahrhun-dert, aber durch beständiges Wiederholen der Motive werden sie noch mehr zur Manier, als der ältere scharfkantige Stil, weil sie im einzelnen eben durchaus nicht auf Naturstudium gründen und häufig in virtuosen-haftes Spiel ausarten, wie ein solches sich beispielsweise auch bei den Haaren des ritterlichen Heiligen zeigt.

Die Kostüme, die Falten, auch die Köpfe beweisen sofort, dass diese Altäre ins 16. Jahrhundert gehören, aber wie die Anlage und das Orna-ment derselben gotisch bleibt, so bleibt es auch das Niveau der Bildung des Künstlers, sein Verhältnis zur Natur. Äusserlich wird er von der neuen Zeit berührt, das bedingt die charakteristische Änderung des Falten-stils u. s. w., aber auf die neuen Grundgedanken derselben einzugehen ist der Schnitzer nicht, noch weniger natürlich der ganz untergeordnete Maler imstande.

Solche Werke findet man nun freilich allenthalben in deutschen Landen, auch in Südtirol begegneten wir ihnen seit der Barbarakapelle in Gossensass schon wiederholt, aber hier besitzen sie besonderes In-

¹⁾ Erwähnt bei Semper: Die Brixener Malerschule, S. 122, jedoch sind hier ein paar kleine Irrtümer unterlaufen.

teresse. Sie stehen in St. Martin in Campill in einer Kirche, deren Wandgemälde deutlich den Einfluss der oberitalienischen Wandmalerei auf die Schule Bozens im Beginn des 15. Jahrhunderts bezeugen, und



79. In St. Martin in Campill.

doch stehen sie der italienischen Kunst keinen Schritt näher, als die Altäre im mittleren oder nördlichen Deutschland. Stünden die Altäre in ihrer Eigenart allein, so könnte man denken, dass sie ein Meister von

jenseits der Alpen, etwa ein Bayer, auf seiner Wanderschaft gefertigt, das ist aber durchaus nicht der Fall, sondern sie fügen sich fest in die Entwicklung der Bozener Schnitzschule und entsprechen genau der spätgotischen Architektur dieser Gegenden. Gerade durch den Gegensatz zu jenen Malereien mit ihrem Hinweis auf Italien tritt recht klar hervor, wie echt deutsch der Grundcharakter und die Entwicklung der Bozener Plastik wie im Mittelalter so auch in der Renaissance sind.

Aus dem Gebiet der Brixener Malerschule kamen wir in das der Bozener, ohne eine bestimmte Grenze zu überschreiten. Die beiden Städte haben sich gerade hier vielfach in die Hand gearbeitet, die künstlerischen Lebensbedingungen sind verwandte, nur fällt die Blüte der Bozener Schule früher, treten hier deshalb, und weil wir uns in der letzten bedeutenden deutschen Stadt befinden, die italienischen Einflüsse noch klarer hervor.

Die Zahl mittelalterlicher Wandgemälde in Bozen und dem benachbarten Meran, sowie weiter hinauf im Vintschgau, ist eine sehr stattliche und unter ihnen findet sich manch treffliches Kunstwerk.

Diese volkstümliche Übung der Wandmalerei, die wir so, nördlich der Alpen, nirgends in Deutschland treffen, weist natürlich auch hier auf italienische Anregungen, obgleich die Sprache dieser Wandgemälde so gut deutsch wie die des Volkes in diesen Thälern ist und dieses deutsche Idiom sich, was man bei der ersten flüchtigen Beobachtung nicht glauben sollte, bei näherem Studium immer bestimmter zeigt.

Die zahlreichen mittelalterlichen Wandgemälde der Bozener Gegend berichten vom Gang dieser Kunst durch das ganze Mittelalter. Diese Entwicklung zu charakterisieren, wäre eine dankbare Aufgabe für die Lokalforschung, sie darzulegen, von den interessanten romanischen Wandgemälden aus dem Ende des 12. oder dem Beginn des 13. Jahrhunderts droben in der Burgkapelle zu Hocheppan bis zu der um 1500 gemalten hübschen Madonna an der Westseite der Pfarrkirche zu Bozen. Der Schwerpunkt der künstlerischen und historischen Bedeutung dieser Malerschule aber liegt im Ende des 14. und im Anfang des 15. Jahrhunderts, während jener der benachbarten Brixener Schule mehr in die folgende Zeit, namentlich in die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts fällt.

Bisher aber gelang es diesen Schulen noch nicht, den Platz in der Geschichte der deutschen Malerei zu erobern, den sie verdienen. Abgesehen von den bekannten Wandbildern der Burg Runkelstein sucht man sie in den zusammenfassenden Werken über Geschichte der deutschen Malerei vergebens, obgleich die Speziallitteratur schon manche Gesichtspunkte zur richtigen Würdigung der Gruppe beigebracht hat¹⁾.

1) Über die Bozener Malerschule siehe: Robert Vischer in den Studien zur Kunstgeschichte S. 421 und ff., mehrfach streift die Schule Semper in seinen citierten Schriften; Hans Schmölzer: Die Wandmalereien St. Johann im Dorfe, St. Martin in Campill und Terlan. Innsbruck 1888. Atz a. a. O. Seite 347 und ff.

Besonders durch ihre Werke aus dem Ende des 14. und Anfang des 15. Jahrhunderts bietet die Schule von Bozen höchst interessante und eigenartige Züge zur Geschichte der deutschen Malerei. Vor allem erscheint sie wichtig durch den bedeutenden Beitrag, den ihre Denkmale zur Kenntnis deutscher Wandmalerei des Mittelalters liefern, die für unsere künstlerische Entwicklung eine so grosse Bedeutung besass, von der uns sonst aber nur sehr wenig erhalten blieb, namentlich aus der hier reich vertretenen Periode, die so wichtig den Schluss des Mittelalters einleitet. Sehr interessant sind diese Wandgemälde aber auch dadurch, dass gerade sie das für uns im Vordergrund der Interessen stehende Verhältnis zwischen deutscher und italienischer Kunst besonders klar und eigenartig aussprechen.

Um dies näher auszuführen, wollen wir vier Hauptwerke der Schule aus der Wende vom 14. zum 15. Jahrhundert etwas eingehender betrachten, die Wandgemälde von St. Johann im Dorf bei Bozen, von St. Martin in Campill (Abb. 79), eine halbe Stunde oberhalb Bozen am linken Eisackufer, jene in der Pfarrkirche zu Terlan und die in Burg Runkelstein.

Die Kirchen St. Johann im Dorf und St. Martin in Campill sind Dorfkirchen einfachster Anlage. An ein rechteckiges Langhaus, das eine Tonne in stumpfem Spitzbogen überwölbt, schliesst sich östlich das eingezogene, quadratische Altarhaus und an dieses die Apsis, über dem rundbogigen Tonnengewölbe des Altarhauses erhebt sich der Turm. Urkundlich wird berichtet, dass beide Kirchen 1180 geweiht wurden; da sie im allgemeinen romanisches Gepräge besitzen, glaubte man dieses Datum für die erhaltenen Bauten annehmen zu müssen. Dass der Kern der bescheidenen Dorfkirchen, die Anlage auf diese Zeit zurückgeht, ist möglich, sicher aber ist, dass die geringen Details an Turm und Apsis von St. Johann etwa auf die Mitte des 13. Jahrhunderts deuten, welcher Zeit auch die spitzbogige Tonne besser entspricht¹⁾. Das Kirchlein in Campill entbehrt aller charakteristischen Details und was, wie der hohe schlanke Turm und dessen Fenster oder die spitzbogige Thür, irgend Charakter trägt, lässt den Bau eher als ein sehr bescheidenes Werk der Frühgotik erscheinen. Hier ist also ein späterer Um- oder Neubau sogar 1303, wo die Kirche nach einer Inschrift an der Südseite geweiht wurde, keineswegs ausgeschlossen, denn bei solch primitiven Bauten hielt man oft sehr lange am Alten fest, wie ja auch der romanische Kirchturm hier, wie nicht selten ebenfalls in Bayern, noch während der ganzen gotischen Periode verwendet wurde.

Im Anfang des 15. Jahrhunderts wurde das Langhaus beider Kirchen durch einen Gemäldecyklus an der gewölbten Decke und dem obersten Teil der Wand geschmückt, der sich, wenn auch nicht von späterem, rohen Übershmieren verschont, im ganzen doch leidlich, besser als die meisten anderen Denkmale der Art erhalten hat.

1) Dass diese nicht nachträglich entstand, bemerkt schon Atz S. 102.

Am Gewölbe von St. Johann im Dorf thront der kolossale Christus in der Mandorla, die von vier Engeln gehalten wird, in vier Medaillons sehen wir die Evangelistensymbole. An der Südwand finden sich, durch Unterschriften erklärt, Bilder aus der Geschichte Johannes des Täufers, nämlich die Verkündigung seiner Geburt, die Geburt, die Namengebung und die Predigt in der Wüste; an der Nordwand sind in gleicher Weise vier Bilder aus der Geschichte Johannes des Evangelisten angeordnet, wie er den Giftbecher segnet und Tote zum Leben erweckt, wie er ferner zwei Tote durch das Auflegen seines Mantels erweckt¹⁾, einem Bischof einen vornehmen Jüngling übergibt und schliesslich diesen vom Bischof zurückfordert.

In St. Martin in Campill (Abb. 79) ist in die Mitte des Gewölbes der Weltenrichter in der Mandorla gemalt²⁾ und in vier rechteckige Felder als weiterer Deckenschmuck die vier Kirchenväter, neben denen die Evangelistensymbole und jedesmal ein musizierender Engel angebracht sind. Diese Felder werden durch breite ornamentale Bänder eingeschlossen, mit Brustbildern von Propheten und Aposteln in Vierpässen. Am Triumphbogen ist die Verkündigung dargestellt, die Wandgemälde bringen die Passion und zwar an der Südseite den Einzug Christi in Jerusalem, Abendmahl, Christus am Ölberg und die Gefangennahme, an der Nordseite aber Dornenkrönung, Kreuztragung, Kreuzigung und Beweinung Christi. Reste eines guten Wandgemäldes dieser Zeit finden sich noch im Fenster des Chores, nämlich St. Martin, der betend vor Maria mit dem Kinde kniet.

Bei den Gemälden des Marienlebens und der Verherrlichung der Jungfrau in der Pfarrkirche zu Terlan sind unter den hierher gehörigen Bildern zu unterscheiden, die älteren im Chor wohl aus dem Schluss des 14. Jahrhunderts mit dem Hauptwerk der Krönung Mariä von der jüngeren Gruppe an der Südwand des Schiffes, die laut Inschrift 1407 durch den Bozener Maler Stockinger ausgeführt wurden, ferner einige ungefähr gleichzeitige Bilder anderer Künstler, wie das der hl. Sippe (Abb. 80).

Der zeitliche Unterschied der Fresken in St. Johann im Dorf, Campill und Terlan ist ein geringer. Ihre Meister bildeten sich ferner unter verwandten Einflüssen, in derselben Schule und daher ist es, zumal die Kunst dieser zwar tüchtigen, aber keineswegs irgend hervorragenden Maler doch noch recht befangen ist, leicht erklärlich, dass sich mannigfache Ähnlichkeiten finden, dass von einer sicheren Aussprache künstlerischer Individualitäten kaum die Rede ist, umsomehr als gerade diese durch die äusserst gründliche Restauration der Terlaner und das Überschmieren der beiden anderen Cyklen noch wesentliche Einbusse erleiden musste.

Dass im Chor zu Terlan ein älterer, in seinem Stil wesentlich deut-

1) Dieses und die Beschneidung Johannes des Täufers abgebildet in der Central-Commission 1874.

2) Die Decke abgebildet in der Central-Commission 1874.

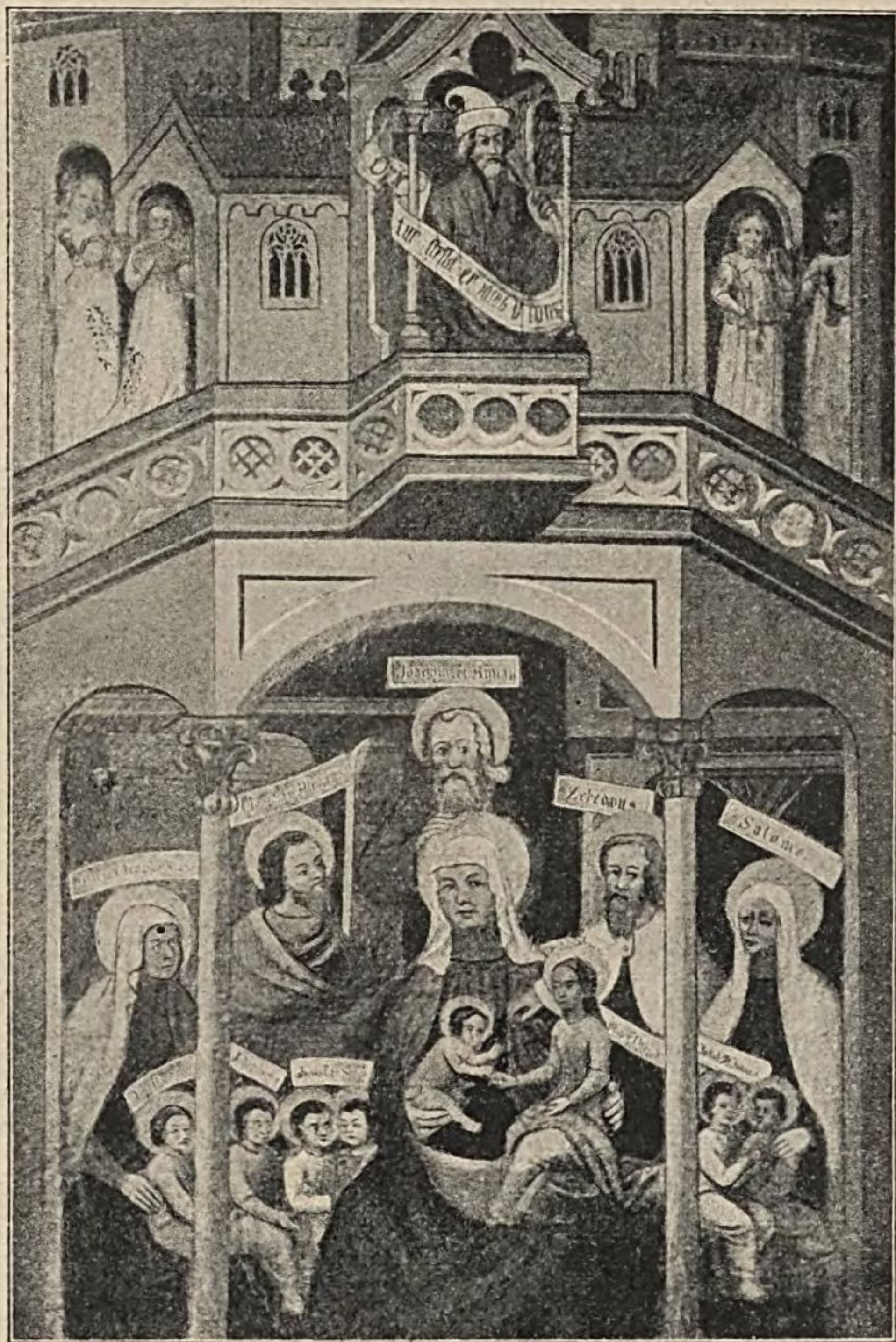
scher Künstler malte, hat Schmölzer mit Recht hervorgehoben¹⁾, dagegen scheint mir seine Annahme, dass dieser Maler zur Salzburger Schule gehöre, ganz ungenügend begründet. Da über die Herkunft dieses Meisters keinerlei Anhaltspunkte vorliegen, ist das Nächstliegende immer noch das Wahrscheinlichste, dass er nämlich zur Bozener Schule gehörte, wo die Wandmalerei viel und schon seit langem geübt wurde.

Dass er italienische

Wandgemälde gesehen und studiert hat, ist möglich und mag gewisse, jedoch nur sehr allgemeine Anklänge an italienische Kunst bei ihm erklären.

Das feste Datum 1407 und der Name des Bozener Malers Hans Stockinger bei den Bildern im Schiff der Terlaner Kirche legten es nahe, um diese auch die anderen Wandgemälde zu gruppieren. Der Hypothese, dass die drei Cyklen Werke eines Meisters, scheinen aber die erheblichen

Verschiedenheiten der drei Folgen bestimmt zu widersprechen, denn die Annahme, dass sie durch die ausführenden Gesellen entstanden seien, scheint mir durchaus nicht



80. Die hl. Sippe. Wandgemälde in Terlan.

stichhaltig. Schon das Verhältniss zur italienischen Kunst ist in Terlan ein anderes, noch freieres als in den beiden Bozener Kirchen.

Der Gesamteindruck, und gerade er ist hier so wichtig, erinnert bei St. Johann im Dorf und St. Martin in Campill sofort an italienische

¹⁾ Die Wandmalereien in St. Johann im Dorf, St. Martin in Campill und Terlan. Innsbruck 1888.

Wandgemälde, sogar direkt an die *capella dell' arena* in Padua. Es ist kein Zweifel, die Bozener Maler, denn solche, und nicht etwa eingewanderte Italiener, führten diese Cyklen aus, müssen, wozu sie ja auch Gelegenheit hatten, italienische Wandgemälde gesehen, ja wir dürfen wohl weiter gehen, wir können sagen, sie müssen die *capella dell' arena* in Padua studiert haben. Das ist denn auch schon lange richtig erkannt, am eingehendsten von Schmölzer dargelegt worden. Man hat deshalb in diesen Kirchen Denkmale gesehen, die zeigen, wie Giottos Schule, die sich ganz Italien eroberte, hier auch auf deutsches Gebiet vordringt. In gewissem Sinne ist, wie ich schon andeutete, dies richtig, aber man darf nicht übersehen, dass das Verhältnis dieser Künstler zu Giotto ein wesentlich anderes ist, als das seiner italienischen Nachfolger, umsomehr als gerade dieser Unterschied so charakteristisch für die Bozener Maler ist, so deutlich ihre Zugehörigkeit zur deutschen Kunst zeigt.

Giottos Schule in Italien entwickelte sich im 14. Jahrhundert in persönlichem Anschluss an den grossen Meister, die Tradition der Schule pflanzt sich durch mehrere Generationen fort, in denen sie manche erhebliche Fortschritte erringt. Die Bozener Maler dagegen knüpfen in diesen Werken erst etwa hundert Jahre, nachdem Giotto die Fresken der *capella dell' arena* gemalt hatte, an diese an. Die vorausgehenden Generationen wurden, was schon der Chor in Terlan zeigt, offenbar nur wenig von italienischer Kunst berührt.

Es bedurfte natürlich längerer Zeit, bis Giottos Kunst wesentlichen Einfluss auf die doch ziemlich entfernte, deutsche Stadt übte; es mussten deutsche Künstler nach Oberitalien kommen, die fähig waren, die ihnen doch vielfach fremden Werke in sich aufzunehmen, an ihnen zu lernen. Sie gaben aber deshalb ihr Eigenes nicht auf, die Gemälde in St. Johann und St. Martin charakterisieren sich doch unzweifelhaft als deutsche Arbeiten vom Beginn des 15. Jahrhunderts.

An die *capella dell' arena* erinnert in beiden Kirchen vor allem die Disposition der Gemälde. Das Gewölbe mit seinem blauen Grund und den goldenen Sternen, mit den Medaillons, die Christus und die Propheten oder ähnliches darstellen, sowie die in den Vierpässen mit den Brustbildern von Heiligen geschmückten Ornamentstreifen, die das Gewölbe wie Gurten gliedern und auch die historischen Bilder umrahmen, welche in beiden Fällen da beginnen, wo das Tonnengewölbe in die senkrechte Wand übergeht.

Die *capella dell' arena*, die noch heute keineswegs nur durch ihre grosse kunsthistorische Bedeutung, sondern vor allem auch durch den unmittelbaren Eindruck ihrer Fresken mächtig fesselt, hatte eben auch auf die Bozener Maler in der Wende zum 15. Jahrhundert einen tiefen Eindruck gemacht, weshalb die Erinnerung an sie bestimmend nachwirkte, gleichviel ob sie sich dessen bewusst waren oder nicht, als sie ihre Wandgemälde disponierten. Aber nicht mehr; — denn sehen wir in den Medaillons der *capella dell' arena* die Brustbilder von Christus,

Maria und acht Propheten, so finden wir dagegen hier die Kolossalgestalt des thronenden Christus in der Mandorla, und das Gewölbe in St. Martin mit den Bildern der Kirchenväter zeigt sogar eine wesentlich andere Anordnung der Decke. Auch das Ornament zeigt unverkennbar giotteske Motive, vergrößert sie aber und giebt sie willkürlich wieder.

Besonders massgebend glaubte man, dass Giottos Vorbild auf die Kompositionen der Bozener Maler wirkte. Eine allgemeine Anregung, wie sie eben der grosse Eindruck des von den Bozener Künstlern vielleicht schon vor Jahren angestaunten Kunstwerkes bedingt, ist sicher zuzugeben; weiter aber, glaube ich, dürfen wir auch hier nicht gehen. Denn so gewiss auf einen deutschen Künstler, der Giotto zu würdigen, bis zu einem gewissen Grade in sich zu verarbeiten fähig war, vor allem dessen Kompositionen wirken mussten, so dürfen wir doch andererseits nicht vergessen, dass gerade hier Übereinstimmungen zwischen den Gemälden in Padua und Bozen auch sehr wohl auf einem anderen Grunde beruhen können. Den Schritt zu einer neuen, lebensvollen Kunst zeigen Giottos Kompositionen besonders bedeutend, andererseits aber sehen wir doch auch gerade in ihnen, wie er an seine Vorgänger anknüpft, die hierin noch auf einer Tradition fussen, die bis auf die altchristliche Kunst zurückgeht. Man braucht nur, um an das Nächstliegende zu erinnern, die Übereinstimmung von Bildern Giottos in der *capella dell' arena* mit Vorschriften des Malerbuches vom Berge Athos zu beachten, oder das so ausserordentlich charakteristische Verhältnis seines jüngsten Gerichtes an der Westwand dieser Kirche zu dem Mosaik des 12. Jahrhunderts an der Eingangswand des Domes zu Torcello. Jene Tradition aber war ja keineswegs auf Italien beschränkt, sondern war auch, vielfach schon mit den ersten Anregungen zu christlicher Kunst, von hier nach dem Norden gelangt, findet sich daher seit dem frühen Mittelalter hier so gut wie dort.

Es ist deshalb durchaus nicht gerechtfertigt, aus der Übereinstimmung einzelner Kompositionsmotive Giottos und deutscher Arbeiten gleich auf direkte Beziehungen zu schliessen. Ein Zusammenhang beider besteht allerdings, aber meist dadurch, dass eben die Kunst der verschiedensten christlichen Länder gewisse gemeinsame Züge festhält, erst allmählich sich individueller entwickelt, dadurch grössere Unterschiede herausbildet.

Jener Zusammenhang, vor allem durch die Traditionen der alten Klosterschulen mächtig gefördert, zeigt sich am deutlichsten natürlich in der frühmittelalterlichen Kunst, erhält sich aber auch sehr massgebend bis ins 14. und den Beginn des 15. Jahrhunderts, ja er zeigt sich in den Wandgemälden jener Zeit sogar besonders auffällig, weil der italienische und deutsche Stil dieser Periode viel Verwandtes haben. Da man den deutschen Stil jener Zeit bisher aber wenig beachtete, wie ja auch unsere Handbücher nirgends eine Charakteristik desselben versuchen, so verfiel man, namentlich bei Wandgemälden, wo, wie oben

gesagt, das kunstgeschichtliche Gesamtbild fast ausschliesslich durch italienische Denkmale bestimmt wird, wiederholt in den Fehler, direkte italienische Einflüsse zu behaupten, die sicher nicht vorhanden sind. Die Stilverwandtschaft beider, die allerdings besteht, hat, wie namentlich die gleichzeitige Plastik beweist, ihren Grund nicht in speziellen, womöglich persönlichen Beziehungen einzelner Künstler, sondern in der parallelen Entwicklung deutscher und italienischer Kunst dieser Periode.

Der gemeinsame Ausgangspunkt, die bis ins frühe Mittelalter zurückreichenden Schultraditionen, die gerade in den Kompositionen begreiflicherweise besonders deutlich festgehalten werden, erklären also, und zwar in erster Linie, vielfache Übereinstimmungen italienischer und deutscher Malerei dieser Zeit, dieselben beweisen daher an sich noch keineswegs die direkte Anregung eines italienischen Vorbildes.

Noch weniger zulässig aber scheint es mir, solche Übereinstimmungen durch die Überlieferung der kirchlichen Schauspiele zu erklären, denn so beliebt, auf einigen Andeutungen Springers weiterbauend, die Theorie vom Einfluss der kirchlichen Schauspiele auf die Malerei des Mittelalters wurde, so wenig haltbar ist sie. Nach der ganzen Geschichte des Schauspiels scheint es mir durchaus unwahrscheinlich, dass die mittelalterliche Bühne eine so vollendete Inszenierung besessen, die einzelnen Gruppen so künstlerisch durchdacht gestellt hätte, dass sie dadurch fördernd und vorbildlich auf die Malerei hätte wirken können. Eher wäre noch, wie das ja auch weiterhin der Fall war, das umgekehrte Verhältnis denkbar, dass die durch die Malerei ausgebildeten Kompositionen die scenische Darstellung förderten.

Als besonders charakteristisch für den italienischen, speziell den giottesken Einfluss wurde auf die Architektur der Bozener Wandgemälde verwiesen. Ja schon von den Fresken im Chor der Terlaner Kirche sagt Schmölzer¹⁾, dass sich der Künstler in den architektonischen Details ganz und gar in der spielenden Art der italienischen Gotik befangen zeigt. Dass auch hier die Italiener Einfluss auf die Bozener übten, will ich nicht bestreiten, auch finden sich einzelne Züge, Schmölzer hebt sie besonders bei den Fresken im Schiff der Terlaner Kirche gut hervor, die entschieden das Studium gemalter Architekturen Italiens nahe legen. Da wir besonders bei der Pfarrkirche Bozens sahen, wie die Architektur der Stadt mannigfach italienische Einflüsse zeigt, kann es nicht überraschen, dass dies auch in den gemalten Bauten der Fall ist, da die italienische Malerei infolge ihrer Überlegenheit auf die nordische Kunst weit stärker wirkte, als die Architektur.

Gleichwohl darf aber auch hier der Einfluss Giotto's nicht überschätzt werden, darf nicht übersehen werden, wie diese Wandgemälde in die Entwicklung der deutschen Malerei passen, ihre deutsche Abstammung durchaus nicht verleugnen, obgleich sie an der vorgeschrittenen fremden

1) a. a. O. S. 24

Kunst lernen, jedoch mehr im allgemeinen, als dass sie im einzelnen entlehnten.

Die Unterschiede der Architekturen der Bozener Fresken und jener Giottos sind sehr erhebliche. Giottos Architektur ist, weil er ein grosser Meister war, der innerhalb der Grenzen seiner Zeit das Beste leistet, durchweg besser verstanden, obwohl er hundert Jahre früher geschaffen, aber sie ist weit einfacher, weil er hundert Jahre früher geschaffen. Man vergleiche nur den charakteristischen Unterschied der goldenen Pforte bei der Begegnung von Joachim und Anna in Padua mit jener in Terlan (Abb. 81 u. 82).

Die Nachfolger Giottos, welche die Bozener Maler ja doch entschieden auch kannten, wurden wie in der gesamten Darstellung, so auch in der Architektur reicher, machen dadurch einen wichtigen Schritt zu lebendigerer, im einzelnen mehr der Natur folgender Schilderung. Im Detail zeigt daher die Architektur namentlich bei Altichiero, dem durch seine Fresken in S. Giorgio und der capella S. Felice in Padua bedeutendsten Vertreter dieser Gruppe, wesentliche Fortschritte gegen Giotto, ja sie lässt sogar hierin wiederholt direktes Studium der Baudenkmale erkennen, deren venezianischer Charakter dadurch oft klar zu Tage tritt.

Über diesem feineren, übrigens auch speziell für den Oberitaliener charakteristischen Detail geht dann aber, so erfreuliche Fortschritte es zeigt, Giottos einfache, echt monumentale Wirkung verloren und sie auf höherer Stufe, durch gesteigerte Naturwahrheit, mit richtiger Unterordnung des Details wieder zu gewinnen, war Altichiero noch nicht fähig. Seine Architekturen sind eben doch noch lediglich aus der Phantasie des Malers, aus allgemeinen Erinnerungen geboren, wenn sie auch im einzelnen treffliche Beobachtungen von Bauwerken zeigen.

Dieselbe Stufe finden wir bei den Bozener Wandgemälden. Einerseits mag dies die Kenntnis von Werken der Nachfolge Giottos erklären, andererseits aber dürfen wir nicht vergessen, dass die deutsche, ja die gesamte nordische Kunst den gleichen Weg ging, weil er eben einfach der naturgemässe ist. Auch hier geben Miniatur- und Tafelmalerei, in denen sich zahlreiche Werke der Perioden erhalten haben, zuerst die Architektur nur in ganz knappen Zügen, sie deuten die scenische Situation nur an; dann schildert man reicher, aber nicht unter strengem Anschluss an die wirkliche Architektur, die damit den Charakter deutscher Baukunst fest ausspräche, sondern in einer phantastisch malerischen Architektur. Dies wirkt, wie die mittelalterliche Kunst überhaupt, in Deutschland sogar vielfach noch in der Renaissance weiter, ich erinnere nur an die phantastischen Bauten, die Albrecht Altdorfer malte, der noch dazu selbst Architekt war.

Der gleiche Gang der Wandmalerei Deutschlands ist uns bis jetzt weniger geläufig, weil nur sehr wenige der einst so zahlreichen Wandgemälde erhalten blieben und von diesen bis jetzt wieder nur ein sehr kleiner Teil veröffentlicht wurde. Deshalb wird hier alles

wieder gern auf italienischen Einfluss geschoben, obgleich die damaligen Lebensverhältnisse der deutschen Kunst einen solchen durchaus nicht wahrscheinlich machen.

In der Münchener Wandmalerei des beginnenden 15. Jahrhunderts könnte man, und wird wohl mancher auch, an »giotteske« Architektur glauben, von der der biedere Münchener Maler doch sicher keine Ahnung hatte, so etwa bei der Darstellung Christi in dem Cyklus von Wandgemälden in Linden¹⁾ oder bei der umrahmenden Architektur des Altarfreskos der Begegnung von Maria und Elisabeth in Feldmoching²⁾. Ebenso sind die Architekturen der Wandgemälde der Bozener Schule durchaus nicht schlechtweg »giottesk«, wie man glaubte. Bei denen in St. Johann z. B. finden sich ganz entschieden deutsche Züge, auch Möbel, wie die Bettstatt bei der Geburt des Johannes, sind hier zu beachten. Eine Architektur, wie die auf dem Bilde der hl. Sippe in Terlan (Abb. 80), mit ihren Reminiscenzen an den romanischen Stil, die in Deutschland ja bis auf Dürer herab üblich blieben, ist echt deutsch. Während die italienischen Maler durch konsequenteres Naturstudium rascher über solche Architekturen hinwegkommen, erhalten sie sich in Deutschland durch das ganze 15. Jahrhundert. Ich möchte nur ein charakteristisches Beispiel herausgreifen, dessen Vergleich mit dem ebengenannten Wandgemälde der hl. Sippe in dieser Hinsicht nicht uninteressant ist, nämlich das Altarbild aus der Münchener Schule von 1489 in Pullach, bei dem doch kein Mensch an Nachklänge italienischer Kunst denken wird³⁾.

Wie die Architektur verhält sich auch die Landschaft der Bozener Schule zu den Italienern. Die Landschaften gehen hinaus über die einfach andeutende Art Giotto's, die aber manchmal sehr grossartig, in der Beweinung Christi der *capella dell' arena* sogar geradezu mächtig wirkt; sie entsprechen mehr der reicher ausführenden Art der Nachfolger in Florenz, wie in Oberitalien, wo etwa Altichiero's Landschaft auf der Enthauptung des hl. Georg in S. Giorgio in Padua ein sehr charakteristisches Beispiel bietet.

Die bestimmtere Ausbildung einzelner landschaftlicher Details bei dem Opfer Joachims und der Geburt Christi in den Terlaner Fresken entspricht daher ganz der Entwicklungsstufe, die wir sonst bei diesen Künstlern beobachten⁴⁾. Die Landschaften besitzen eben gleichfalls nur eine gewisse allgemeine Verwandtschaft mit jenen Giotto's, etwas mehr mit jenen seiner Nachfolger, denn dass diese, wie Schmölzer behauptet⁵⁾, gegen die Landschaft völlig gleichgiltig gewesen wären,

1) B. Riehl: Studien zur Geschichte der bayerischen Malerei des 15. Jahrhunderts, München 1895, S. 64 und ff. Bd. 49 des Oberbayer. Archivs.

2) Kunstdenkmale Bayerns, Taf. 112.

3) Kunstdenkmale Bayerns, Taf. 110.

4) Schmölzer S. 67 ff. glaubt wegen der Landschaft hier einen anderen Künstler als Stockinger suchen zu müssen.

5) a. a. O. S. 66.

ist nicht richtig. Diese Ähnlichkeit, die wir ja durchgehends zwischen der Bozener Schule und den Italienern finden, mag hier noch dadurch gesteigert sein, dass die Bozener und Veroneser sich an einer ähnlichen Landschaft bildeten. Denn die landschaftliche Umgebung beginnt jetzt, wenn zunächst auch nur leise, Einfluss auf die der Hauptsache nach doch aus allgemeiner Erinnerung an die Natur, rein aus dem Gedächtnis gemalte Landschaft zu gewinnen. Einzelne der Bozener Gemälde, wie die Predigt Johannes des Täufers in St. Johann im Dorf, zeigen dies schon ganz deutlich.

Das Auge für die Landschaft und die Fähigkeit, sie darzustellen, entwickelt sich gerade so organisch, wie für die Architektur, ja wie diese ganze Malerei, und die schon an sich höchst unwahrscheinliche Annahme, dass die Bozener Künstler die Landschaft gar nicht gesehen hätten, bis ihnen die Niederländer hierzu so gegen die Mitte des 15. Jahrhunderts die Augen öffneten, wird durch diese und ähnliche Werke auf das Entschiedenste widerlegt.

In der Disposition der Wandgemälde der Bozener Schule ist also ebenso wie in der Komposition der einzelnen Bilder und in der Schilderung von Landschaft und Architektur der italienische Einfluss nur ein ganz allgemeiner. Die zuerst ja sehr auffällige Ähnlichkeit beruht mehr, als auf direkten Beziehungen, auf der analogen Entwicklung, die sich aber in der Bozener Schule, deren deutscher Charakter sich jetzt noch nicht in voller Schärfe ausspricht, erheblich langsamer vollzieht. Ebenso verhält es sich mit dem Stil der Figuren, was sich besonders auch im Gewand zeigt, ebenso auch mit der eigenartigen Auffassung ruhiger, wie hoch dramatischer Szenen.

Schmölzer hat gerade den Stil der Falten als spezifisch »giottesk« bezeichnet, gerade auf ihn als charakteristisch für den Zusammenhang mit der italienischen Kunst hingewiesen, während er in den Körperformen wiederholt richtig den deutschen Charakter erkennt¹⁾. Der Faltenwurf Giotto's, der so ausserordentlich einfach, dabei aber doch wohl motiviert ist und deshalb wahr wirkt, ist aber wesentlich anders als jener der Bozener Maler. Diese streben mehr nach plastischer Wirkung, geben mehr Details, wirken aber doch nicht überzeugend wie Giotto, weil, wie damals fast allenthalben in deutscher Malerei und Plastik, ihre Details nicht auf eindringendem Naturstudium, sondern nur auf einer oft recht willkürlichen Häufung der älteren einfachen Motive beruhen.

Giotto ist eben auch hier der grosse Künstler, der den schlichten italienischen Stil des beginnenden 14. Jahrhunderts in höchster Vollendung verwertet, so dass dessen Grenzen nicht als Fesseln erscheinen, sondern wie eine freie Beschränkung des Künstlers, wofür man sie irrtümlich auch wiederholt gehalten hat. Die Bozener Maler dagegen zeigen den

1) Das Deutsche im Stil der Terlaner Chorfresken betont Vischer S. 454, auf den charakteristischen Faltenwurf der späteren Werke geht er aber nicht näher ein.

deutschen Stil des beginnenden 15. Jahrhunderts, verstehen aber, da doch nur untergeordnete Künstler, nicht die inzwischen gewonnenen Fortschritte in auch nur annähernd ähnlicher Weise auszunützen, sie nehmen sie nur rein äusserlich auf. Aber auch Altichiero da Zevio, wie man vermuten sollte, entspricht ihr Faltenwurf durchaus nicht, bei ihm sehen wir gerade hier, sehr zu Gunsten der Wirkung seiner Fresken, deutlich den Nachfolger Giotto's. Völlig entspricht dieser Faltenstil dagegen dem höchst charakteristischen der gleichzeitigen deutschen Malerei und Plastik. Eine Figur wie die Maria auf der Vermählung Mariä in Terlan (Abb. 81), deren Drapierung doch so charakteristisch ist, dass man sie leicht für individuell halten könnte, findet in der deutschen Malerei und Plastik dieser Zeit zahlreiche Analogien¹⁾, während sie sich in den Gemälden Giotto's aus den angedeuteten Gründen nicht finden und ebenso wenig in denen seiner Nachfolger.

Schmölzer meint, dass die Begegnung von Joachim und Anna an der goldenen Pforte in den Terlaner Fresken (Abb. 81) ganz besonders an jene in der capella dell' arena (Abb. 82) erinnere. Gerade sie aber ist vielmehr geeignet, den charakteristischen Unterschied beider Meister klar zu legen.

Gewisse gleiche Grundzüge der Komposition und das Motiv, dass sich



81. Joachim und Anna und Mariä Vermählung.
Wandgemälde in Terlan.

1) Mehrfache Belege hierzu in den Kunstdenkmälen Bayerns.



Joachim und Anna umarmen, giebt das dargestellte Thema, ähnliche Darstellung begründet weiter die Tradition, aber selbst eine allgemeine Anregung des paduanischen Bildes auf Stockinger kann ich hier nicht erkennen.

Bei Giotto (Abb. 82) bildet die goldene Pforte ein einfacher, aber sehr wirkungsvoller Thorbogen, aus dem über eine Brücke Anna auf Joachim zuschreitet, der sie umarmt, hinter ihr folgen fünf Frauen, während Joachim ein Knecht folgt.

In Terlan ist die Architektur reicher, eine von Pfeilern getragene Vorhalle, in der sich Joachim und Anna umarmen. Wie wenig aber



82. Joachim und Anna.
Wandgemälde Giottos in Padua.

sagt hier das Motiv! Joachimschlingt seine Arme um die Gattin wie bei einer gewöhnlichen Begrüssung, während sie sich bei Giotto tief gerührt aneinander schmiegen. Joachim hält die Gattin zärtlich umfassen und sie drückt mit beiden Händen den Kopf des ernstesten Mannes, um ihn in innigster Liebe zu küssen, es ist einer jener seelenvollen Züge, die eine der grössten Seiten Giottos bilden. Der grosse, tief empfindende Künstler auf

der einen, der tüchtige handwerkliche Meister auf der anderen Seite, das zeigt der Vergleich der Bilder in Padua und Terlan.

Aber der Terlaner Meister erzählt reicher. Vom flachen Dache der Vorhalle sehen Zuschauer herunter, neben der Vorhalle steigt ein Diener, der ein Glas Wein bringt, eine Treppe herab. Wie aber die reichere Architektur unverstanden ist, das Zurücktreten der Hauptfiguren in die Vorhalle ein Kunststück ist, das für die Komposition nur nachteilig wirkt, so können uns auch die Nebenfiguren bei dieser intimen Scene nur stören.

Die Verkündigung an Maria sehen wir am Triumphbogen der capella dell' arena und an jenem von St. Martin in Campill (Abb. 79). Bei der schlichten Darstellung jener Zeit sollte man denken, dass die Bilder, im wesentlichen beschränkt auf die knienden Figuren Gabriels und Marias,

sich sehr ähnlich sähen. Das ist aber keineswegs der Fall, sie sind in Stil und Auffassung so verschieden, wie nur möglich. Keinen Zug entlehnt der Bozener von Giotto, so dass das Gemeinsame einzig und allein ist, dass eben in beiden Fällen die Verkündigung an den Triumphbogen gemalt ist.

Bei Giotto knien zu beiden Seiten des Bogens Maria mit über der Brust gekreuzten Armen, eine grossartig ernste Gestalt, und Gabriel, der die Rechte erhebt, in der Linken das Spruchband hält, der zurückgeschobene Vorhang aber deutet an, dass die Scene im Gemach der Maria spielt. In St. Martin ist das Bild über den Scheitel des Bogens gemalt, das Spruchband des knienden Engels reicht bis zu dem Pulte, an welchem Maria betet, auf die, vom Vater herab, der heilige Geist zufliegt. Hinter Maria aber wird, bezeichnend für die spätere Zeit, ihr Gemach ein wenig ausführlicher geschildert, durch eine Bettstatt mit vorgestellter Truhe, durch eine Bank, unter der eine Schachtel steht und hinter welcher, eine höchst müssige Zuthat, eine schlafende Frau kauert. Die Gewandbehandlung in St. Martin aber ist gleich den Figuren selbst so echt deutsch, dass sich selbst Schmölzer zu der schüchternen Bemerkung veranlasst sieht, »dass sich stilistisch fast ein wenig ein Hinüberneigen in deutsche Formen zeige«.

Der Kindermord in Terlan, der nach Auffassung, Stil und Kostümen in den Anfang des 15. Jahrhunderts und zu Stockingers Arbeiten gehört, den Schmölzer wegen der grösseren dramatischen Wucht und Charakteristik, die doch der Gegenstand hinreichend motiviert, irrig in die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts setzt, erinnert auf den ersten Blick an Giottos Bild in der Unterkirche von San Francesco in Assisi. Es ist gerade nicht sehr wahrscheinlich, wenn ja auch nicht unmöglich, dass Stockinger dieses Bild gesehen, was wieder ein Fingerzeig sein mag, wie vorsichtig man bei Schlüssen sein sollte, deren Basis solch allgemeine Ähnlichkeiten, die hier noch dazu grösser als gewöhnlich sind.

In der Mitte des Vordergrundes beider Bilder liegen die zusammengeworfenen Kinderleichen, um die sich die mordenden Soldaten gruppieren und die klagenden Mütter, von denen sich einige verzweifelt zur Wehr setzen. Links sehen wir ein Gebäude, auf dessen Balkon Herodes mit seinem Gefolge dem blutigen Schauspiel zusieht, während rechts noch eine starke Nachhut von Kriegern anmarschiert.

Diese gemeinsamen Züge erwecken dadurch, dass sie so sehr ins Auge springen, leicht den Glauben, dass hier ein direkter Zusammenhang vorliegen müsse, bedenkt man aber die Lebensverhältnisse der mittelalterlichen Malerei, so ist es wahrscheinlich, dass gerade sie in einem Zusammenhang allgemeinsten Art gründen, in jenen Traditionen, die seit alter Zeit die weiteste Verbreitung hatten; die Thatsache aber, dass Stockinger das Fresko in Assisi gesehen und als Vorlage für seine Komposition benützt habe, beweisen sie ganz sicher nicht.

Das wird schon dadurch unwahrscheinlich, dass beide Bilder zwar in dem angedeuteten allgemeinen Programm übereinstimmen, dass dagegen in der speziellen künstlerischen Gestaltung desselben sich auch nicht ein Zug findet, der bei dem Terlaner Bild sicher auf jenes in Assisi zurückzuführen wäre, während Auffassung und Darstellung bei näherer Betrachtung sogar sehr wesentliche Unterschiede erkennen lassen.

Diese Unterschiede erinnern vor allem wieder daran, dass zwischen den beiden Bildern ungefähr hundert Jahre liegen. Der Palast des Herodes wird in Terlan nicht mehr, wie bei Giotto, nur als Kulisse vorgeschoben, sondern seine Architektur wird detailliert, aber freilich wieder recht unverstanden. Leute gehen in den Palast und kommen aus demselben und das Gefolge des Herodes hat sich von drei auf fünf Mann vermehrt. Rechts aber sehen wir, höchst charakteristisch für die fortgeschrittenere Zeit, hinter den mordenden Soldaten im Vordergrund, im zweiten Grund eine Gebirgslandschaft, durch deren felsiges Thal noch eine weitere Schar Krieger angerückt kommt. Die Zahl der unglücklichen Kinder, der mordenden Soldaten, der schreienden Mütter wird in Terlan bedeutend vermehrt, die Motive werden drastischer, es kommen schon Züge jener derben Charakteristik herein, die bei dramatischen Vorwürfen für die Tiroler Kunst im weiteren Verlauf des 15. Jahrhunderts so charakteristisch sind.

Im ganzen ist das Verhältnis der Bozener Malerei zu Italien dem in der Architektur verwandt, wenn auch bei den Malern der italienische Einfluss stärker ist. Dass die grosse Wandmalerei Oberitaliens, dass bei St. Johann und St. Martin speziell die *capella dell' arena* als Vorbild wirkte, ist natürlich. Es führt dies zu weit reicherer, im Durchschnitt auch tüchtigerer Übung der Wandmalerei als im übrigen Deutschland, deren Hauptblütezeit in Bozen in die Wende vom 14. zum 15. Jahrhundert fällt. Sie ist jedoch keineswegs ein Ausläufer giottesker Kunst auf deutschem Boden, sondern steht dieser wesentlich selbständig gegenüber.

Die Fortschritte der künstlerischen Entwicklung seit Giottos Tagen sehen wir in diesen Bildern ebenso deutlich ausgesprochen wie die deutsche Abstammung der Künstler. Dass aber trotz dieser Fortschritte diese reichere Kunst, was gerade Szenen wie die Begegnung an der goldenen Pforte oder der Kindermord deutlich zeigen, an bedeutender Wirkung so unendlich weit hinter Giotto zurücksteht, gründet darin, dass der geniale Künstler auch mit den beschränkten Mitteln seiner Zeit wirklich Grosses erzielen, die eigensten Vorzüge der Kunst seiner Zeit voll und ganz zur Geltung bringen konnte, während die tüchtigen Bozener Handwerker die Fortschritte, die man inzwischen errungen, noch nicht auszunützen, zur Grundlage eines neuen Stiles zu erheben verstanden, weshalb man auch den erheblichen Unterschied zwischen diesen und Giottos Werken übersah.

In dieser Blütezeit der Bozener Malerschule und zwar im letzten Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts liess auch Nikolaus Vintler sein Schloss Runkelstein mit Wandgemälden zieren¹⁾. Obgleich 1506—1508 im Auftrag Kaiser Maximilian I. stark restauriert, auch vielfach beschädigt, sind die Bilder doch verhältnismässig gut erhalten und beanspruchen als der einzige Cyklus der Art in Deutschland ein ganz hervorragendes kunst- und kulturgeschichtliches Interesse. Sie sind daher auch schon vielfach besprochen und ich kann mich deshalb auf einige Bemerkungen über ihr Verhältnis zu jenen kirchlichen Malereien beschränken, mit denen ein naher Zusammenhang durch die Zeit, ferner aber auch dadurch gegeben ist, dass die Familie Vintler auch die Malereien in St. Johann ausführen liess²⁾. Es ist also, so sehr dies auf den ersten Blick überraschen mag, nicht unmöglich, sogar vielmehr wahrscheinlich, dass die gleichen Künstler oder wenigstens Hilfsarbeiter an dem einen, wie dem andern Werk thätig waren.

Es überrascht dies zuerst, weil die Runkelsteiner Gemälde, wie stets mit Recht hervorgehoben wurde, ganz ausschliesslich deutschen Charakter besitzen, der erste Eindruck jener kirchlichen Malereien dagegen an italienische Einflüsse erinnert. Diese Einflüsse waren aber, wie wir sahen, sehr allgemeiner Art und boten keineswegs die Grundlage für Stil und Auffassung der Bozener Schule. Jene allgemeine Anregung, wie sie die *capella dell' arena* und ähnliche Werke den Bozener Kirchenmalern boten, war nun aber bei den Runkelsteiner Bildern unmöglich, da es keine italienischen Wandgemälde gab, die hier als Vorbilder dienen konnten; im einzelnen aber von der italienischen Kunst zu entlehnen, fiel schon nicht den Kirchenmalern bei, noch viel weniger selbstverständlich den Malern profaner Gegenstände.

Den Stoff für die Runkelsteiner Gemälde gab bekanntlich die ritterliche Poesie. In der offenen Halle des Hofes sehen wir die grössten heidnischen und jüdischen Helden, die grössten christlichen Könige und edelsten Ritter, die drei berühmtesten Liebespaare, die drei berühmtesten Schwerter, die drei stärksten Riesen und die drei gewaltigsten Weiber. Ein anstossendes Gemach ist mit Bildern aus der Dichtung Garel im blühenden Thal geschmückt, dann folgt das Tristanzimmer. Im sogenannten Neidhart-Saal sehen wir des Ritters Freuden: Ballspiel, Tanz, Jagd und Turnier, und in dem hochinteressanten Badezimmer ist eine Dekoration durch Teppiche und Friese gemalt, in der Badende und Zuschauer und allerlei Tiere dargestellt sind.

Dass man zum Schmuck der Ritterburg Gegenstände des ritterlichen Lebens wählte, lag nahe. Was die Phantasie der Bewohner des Schlosses

¹⁾ Die Wandmalereien des Schlosses Runkelstein veröffentlicht durch Zingerle und Seelos. Innsbruck 1859. Janitschek: Geschichte der deutschen Malerei, S. 198 ff.

²⁾ Schmölzer a. a. O. S. 27.

vor allem beschäftigte, das wollten sie hier gemalt sehen. Wir beobachten dies in Deutschland schon seit den ältesten Nachrichten über kunstgeschmückte Schlösser, seit den Tagen der Karolinger. Die reiche Phantasiewelt des Rittertums aber bot gar mannigfaltige Stoffe, sie erweiterte dadurch den Ideenkreis der Künstler, sie lockte neu zu gestalten und regte zugleich an durch die Bilder der Jagd und des fröhlichen Reigens, sowie durch die des Badezimmers zu einem neuen frischen Griff in die Natur, zu der der Künstler bei Bildern, die er im täglichen Leben um sich sah, natürlich in ein anderes Verhältnis trat.

All das spricht sich in den befangenen Wandgemälden des 14. Jahrhunderts selbstverständlich nur sehr andeutungsweise aus. Einen eigenen Stil für die neue Gedankenwelt darf man hier noch nicht erwarten, schüchtern schliessen sie sich an ihre Vorbilder an, die Teppiche, mit denen man die Wände der Burg zu behängen pflegte, und die Federzeichnungen, die schon seit dem Ende des 12. Jahrhunderts die Handschriften zieren, welche diese Dichtungen überliefern.

Rein deutsch, wie diese Wandgemälde am Schlusse des 14. Jahrhunderts, erhalten sich diese Zimmer- und Saaldekorationen der Burgen auch im folgenden Jahrhundert, sie entwickeln sogar diesen Charakter noch bestimmter, sprechen ihn schärfer und deutlicher aus, gerade so wie wir dies in der gesamten übrigen Malerei der Zeit, vornehmlich in der damals viel beschäftigten Brixener Schule beobachteten. Die interessanten Wandgemälde der landesfürstlichen Burg zu Meran¹⁾ sind hierfür ein prächtiges Beispiel, ein anderes vom Ende des Jahrhunderts lernten wir ja in Schloss Reifenstein kennen.

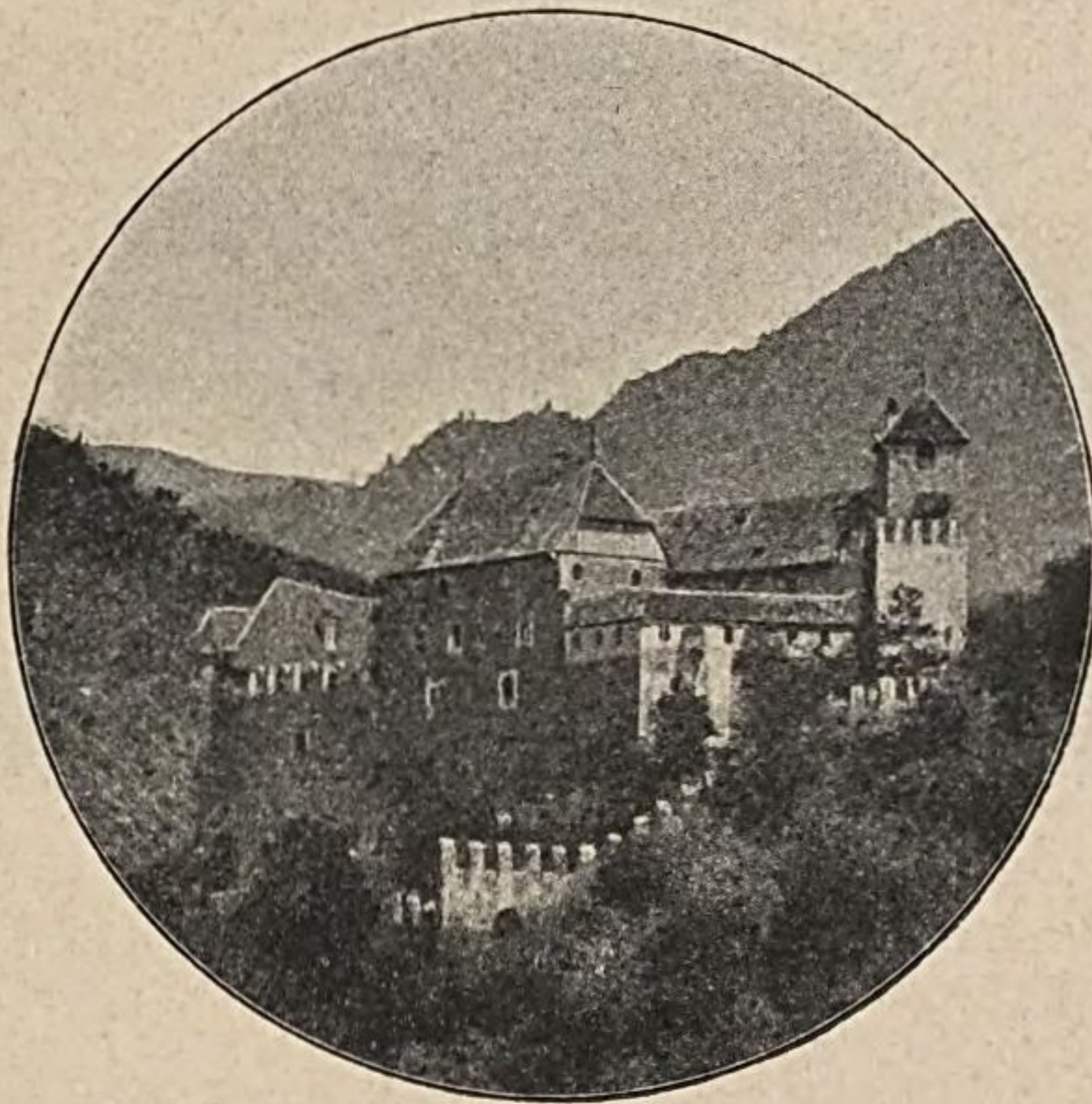
Obgleich rein deutsch, mahnt in diesen Runkelsteiner Gemälden aber doch manches, dass sie in einer Gegend entstanden, auf welche die italienische Kunst mannigfaltigen Einfluss hatte, was dann auch wieder an die gleichzeitige kirchliche Malerei Bozens erinnert.

Vor allem ist es die so umfassende Pflege der Wandmalerei im Schlosse, die sich als Schmuck desselben in diesen Gegenden ja auch weiterhin erhielt. Die grossartige Übung der Wandmalerei in Italien war hierfür entschieden von massgebendem Einfluss, obgleich sie hier ganz anders, ja auch zu anderen Zwecken gehandhabt wird. Darin erinnern die Runkelsteiner Bilder an jene allgemeinen Anregungen, wie wir sie im Kreuzgang zu Brixen, ja schon in dem zu Schwaz sahen, und an die etwas spezielleren in Terlan, St. Martin und St. Johann im Dorf. Auf letztere weisen auch sehr deutlich die Bordüren der Runkelsteiner Gemälde hin.

Die Ausstattung der jetzt öden Räume der Ruine hat einst jedenfalls gar mannigfaltig von der Annäherung an Italien erzählt, heute erinnert uns daran nur mehr ein Kamin in einem Gemache neben dem Tristan-

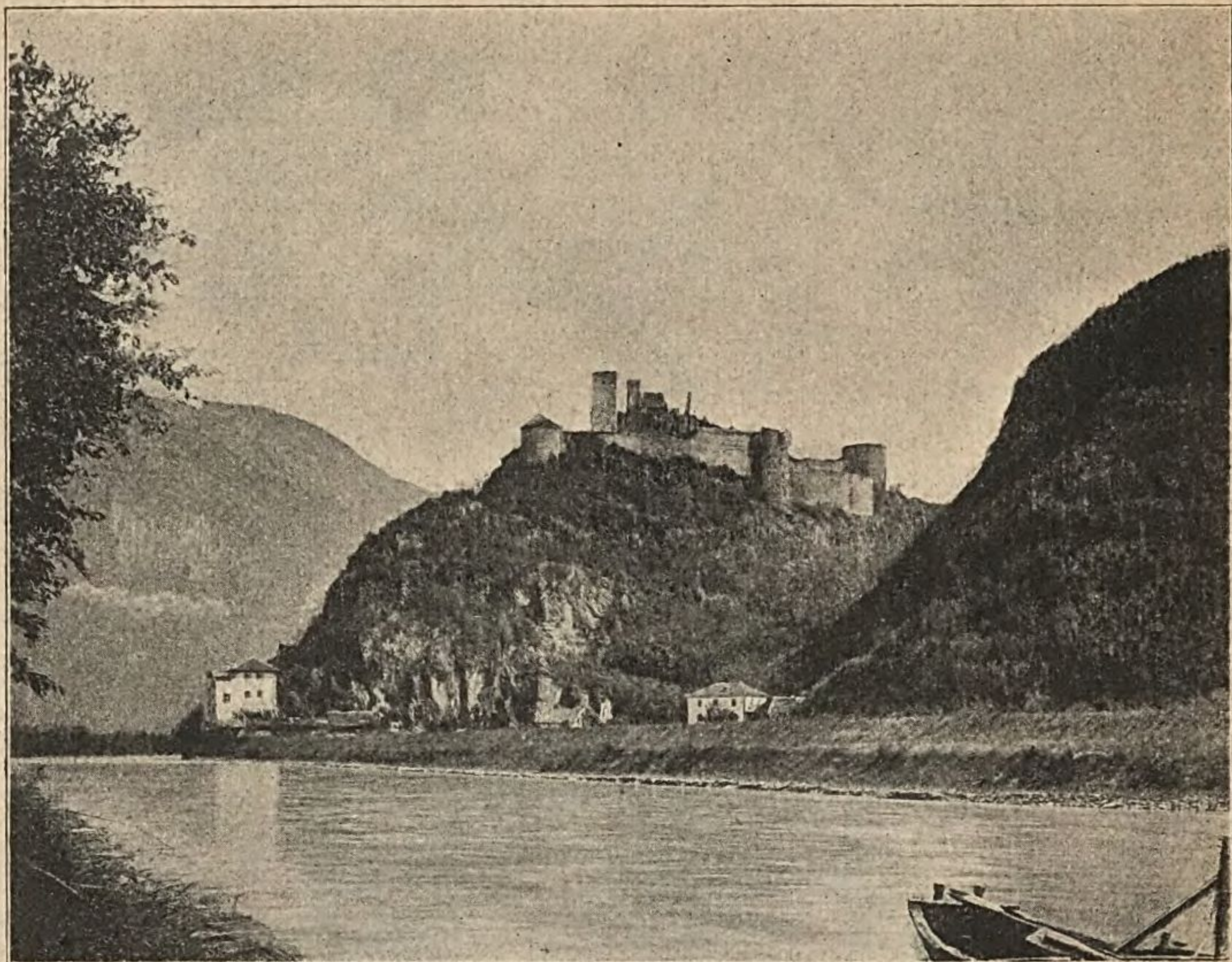
¹⁾ R. v. Schönherr: Geschichte und Beschreibung der landesfürstlichen Burg zu Meran. Meran, Ellmenreich, 1892.

zimmer, der in venezianischer Gotik durch Blendnischen mit gewundenen Säulen und gebrochenen Bogen dekoriert ist. Vor allem aber erzählt von der Annäherung an Italien ein Blick durch die Fenster der Burg ins Sarnthal, in das wir aus den Bozener Weinbergen treten, an dessen Beginn noch Kastanien und Buschwerk stehen, in dem wir dann aber sofort in die grossartig öden Felsmassen des Südens kommen.



83. Schloss Runkelstein.





84. Sigmundskron.

X. Über Kaltern und Neumarkt nach Trient.

So wenig wie Brixens Kunst auf Brixen selbst, war die Bozens auf die Stadt allein beschränkt. In weitem Umkreise bauten Bozener Architekten die Dorfkirchen, malten und schnitzten Bozener Meister. Wir begegneten ihnen ja schon nördlich im Eisackthal, wir treffen sie das Etschthal aufwärts, wo sie mit den Meranern zusammenstossen, die durch das ganze Mittelalter eine hervorragende Rolle in der Kunstgeschichte Tirols spielen, besonders aber lockt es, ihre Thätigkeit weiter nach Süden, das Etschthal abwärts zu verfolgen.

Schon die aus der Bozener Schule stammenden Altäre von Pinzon und Tramin, letzterer jetzt im National-Museum in München, deuten an, dass die Kunst Bozens ihre Thätigkeit auch auf diese Gegenden erstreckte. Dies ist aber keineswegs nur bei einzelnen glänzenden Hauptwerken, wie den genannten, der Fall, sondern Bozen beherrscht die Kunst dieser Gegend vollständig, bis wir südlich von Neumarkt, namentlich von der Mündung des Nonnthales von Mezzo Tedesco und Mezzo Lombardo ab, in das italienische Sprachgebiet eintreten, dessen Kunst von Trient abhängig und damit italienisch wird.

Bozen war eben für diese deutschen Gegenden in der Kunst wie im gesamten Leben ebenso natürlich der Mittelpunkt, wie Trient für die italienischen, daher bezogen sie auch Künstler und Kunstwerke von dort, oder liess sich in ihnen, wie etwa in Neumarkt, ein selbständiger Meister nieder, so hatte er sich sicher in Bozen gebildet.

Wie deutsch dadurch, trotz mannigfacher italienischer Einflüsse im einzelnen, der Gesamtcharakter der Kunst dieser Gegend blieb, wie ihre Entwicklung mit der Bozener dem Gang der deutschen, nicht dem der italienischen Kunst entspricht, sehen wir besonders deutlich, wenn wir bei unserem Marsch nach Süden den kleinen, aber landschaftlich, wie kunstgeschichtlich lohnenden Umweg durchs Überetsch machen, der uns am Fuss der Mendel über Eppan und Kaltern nach Neumarkt und hier wieder zur Strasse an der Etsch führt.

Wir überschreiten die Etsch und in weitem Bogen führt die Strasse nach Eppan den Berg hinauf, vorüber an der stattlichen Burg Sigmundskron (Abb. 84), die von hohen Felsen weit ins Etschthal namentlich nach Norden sieht und deren Name, wie das Wappen am Hauptthor mit der Unterschrift: »Sigismundus archidux Austriae MCCCCLXIII«¹⁾ an den Herzog erinnert, der die Kunst Deutsch-Tirols so wesentlich förderte.

Die stattliche Pfarrkirche St. Pauls in Eppan²⁾, eine dreischiffige, spätgotische Hallenkirche, gehört mit ihrem Chor in das letzte Drittel des 15. Jahrhunderts, während das Schiff erst im 16. Jahrhundert gebaut wurde und ähnlich, wie bei der alten Pfarrkirche in Gries, blieb man bei der Fortsetzung des Werkes der Väter Weise treu, und dadurch bauten hier italienische wie deutsche Meister noch tief ins 16. Jahrhundert im gotischen Stil.

Im grossen und ganzen zeigt die Kirche ein verwandtes Verhältnis zur italienischen Kunst wie die Bozener Pfarrkirche, aber in dem einheitlich spätgotischen Bau tritt das deutsche Element entschiedener hervor. Hierfür ist schon die Westseite bezeichnend. Fein durchgebildete Streben gliedern die reiche und ganz originelle Fassade in drei Teile, die den Schiffen Ausdruck geben. Das unvollendete Portal ist mit Statuen geschmückt. Vor allem deutsch aber ist der stattliche Turm über dem Ende des südlichen Seitenschiffes, der in den oberen Stockwerken durch Masswerkfenster belebt wird; reich gegliederte Streben, die in Fialen auslaufen, zieren die Ecken des Turmes, dessen oberster Abschluss erst im 17. Jahrhundert ausgeführt wurde.

Die schlanken Pfeiler der dreischiffigen Hallenkirche, die, was für den Gegensatz zu Bozen wichtig, ausgesprochen gotische Gestalt besitzen, sind, wie wir das in Tirol vielfach beobachteten, sehr weit

1) Clemen: Tiroler Burgen, Wien und Leipzig 1894, S. 33.

2) Kunstfreund II, S. 43—50.

gestellt und tragen im Schiff ein einfaches Kreuz-, im Chor dagegen ein spätgotisches Netzgewölbe.

Weit glücklicher als in dem finstern Langhaus der Bozener Pfarrkirche ist bei St. Pauls die Beleuchtung. Denn obgleich auch hier sehr grosse Wandflächen für die Annäherung an den Süden bezeichnend sind, erhält die Kirche doch durch die bedeutenderen, auf beiden Seiten angebrachten Fenster reichliches Licht.

Ganz besonders spricht sich deutsche Eigenart in dem reichen Detail aus, wofür vielleicht die Thatsache nicht zu unterschätzen ist, dass bei dem Bau Arbeiter aus den verschiedensten Gegenden Deutschlands thätig waren. Das Detail trägt durchweg spätgotischen Charakter und die Willkür dieser Zeit, gegenüber dem strengen Stil des 14. Jahrhunderts, zeigt sich allenthalben, aber zugleich auch höchst anziehend ein gar freies und anmutiges Spiel der oft fein ausgeführten, originellen Formen. Ausserordentlich reich ist der mächtige Pfeiler profiliert, auf dem die nordöstliche Ecke des Turmes aufsteigt, der sich über dem Westende des südlichen Seitenschiffes erhebt.

Die Details des Äussern wie an dem figurengeschmückten Portal, die Krabben an den Fialen u. s. w. zeigen denselben Sinn für exakte, feine und mannigfaltige Durchführung, wie die Sockel der Pfeiler, die Ansätze der Rippen und die Profile dieser¹⁾. Hübsche gotische Profile treffen wir auch an der Empore im Westen, wo sich bis 1609 eine innere Vorhalle befand. Den Meister, der damals den Umbau ausführte, nennt die Inschrift: »Jo. Petro de Bosio de Ramponio de Valu de Intelvi fecit questa opere anno 1609.«

Um Mitte des 16. Jahrhunderts waren an der Kirche, die also damals noch nicht vollendet war, auch die Meister der Innsbrucker Hofkirche, Marco della Bolla vom Comersee und Antonio Crivelli aus Trient, thätig²⁾, auf die der bedeutende spätgotische Bau wohl nicht ohne Einfluss blieb, was wegen der Innsbrucker Hofkirche von Interesse ist. Über die Baugeschichte der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts berichten wiederholt eingemeisselte Jahreszahlen wie an der Fassade 1512, am Turm 1510, 1513, 1519 und oben 1556, so dass wir sehen, wir hier in nächster Nähe der italienischen Kunst die deutsche Kirche bis über die Mitte des 16. Jahrhunderts an der Gotik festhielt, keine Konzessionen an die italienische Frührenaissance macht³⁾.

Ebenso sind die halblebensgrossen Statuen an der Westempore aus dem Beginn des 16. Jahrhunderts, St. Christoph, Georg, Florian, Barbara und Katharina, rein deutsche Arbeit, wie auch das sehr schöne Chorgestühl des 16. Jahrhunderts den Charakter deutscher Renaissance trägt

1) Abbildungen bei Atz: Kunstgeschichte von Tirol.

2) Jahrbücher der Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses, Band XI, S. 234 und 244.

3) 1599 wurde die Orgel und zwar durch Hans Schwarzenbach, Bürger und Orgelmacher zu Füssen, gefertigt.

und ebenso die schönen Totenschilder des 15. und besonders 16. Jahrhunderts bezeichnende Denkmale deutscher Sitte und Kunst sind.

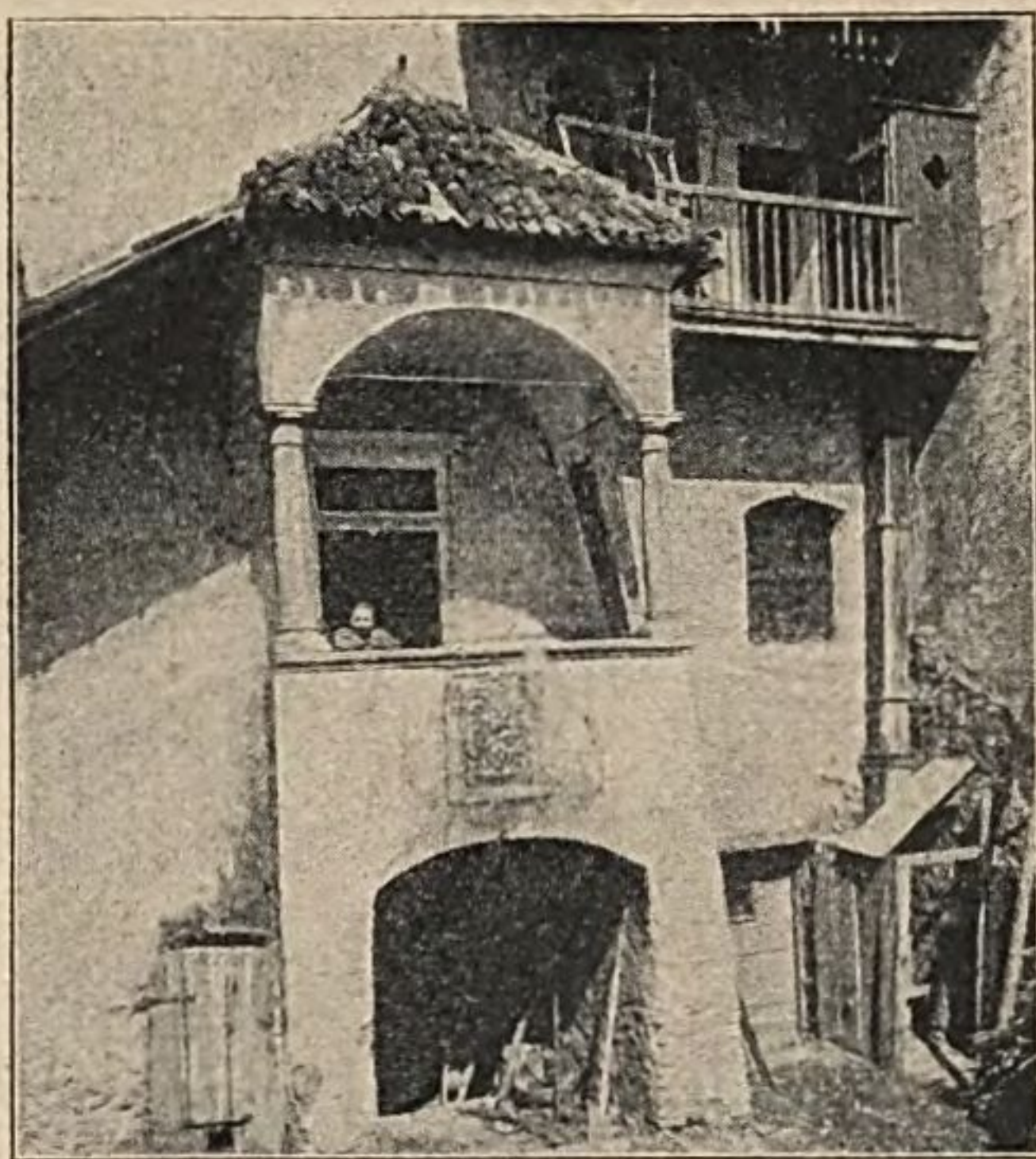
Während die Pfarrkirche von St. Pauls so deutlich verkündet, dass wir uns noch auf deutschem Boden befinden, erzählen die stattlichen Herrenhäuser in St. Michael, das zu derselben Gemeinde Eppan gehört, gleich der Landschaft, in der wir wandern, wieder von dem neuen Abschnitt auf der Strasse nach Italien, in den wir mit Bozen eintraten. St. Michael ist ein trefflicher Platz zum Studium des Südtiroler Hauses, denn es ist ganz besonders reich an schönen alten Häusern, namentlich des 17. Jahrhunderts, die, worin man wieder einen deutschen Zug sehen kann, sich durch seltene Mannigfaltigkeit auszeichnen.

Diese Häuser, durch den gemeinsamen Tiroler Typus einander vielfach verwandt, betonen, was schon das Klima mit sich bringt, natürlich die italienischen Züge stärker, die deutschen schwächer, als jene der nördlichen Ortschaften. Bei den Bauten des späten 16. und namentlich des 17. Jahrhunderts tritt dann das Italienische durch die jetzt allenthalben angewendeten Renaissanceformen selbstredend noch bestimmter hervor.

Den charakteristischsten Schmuck dieser Häuser bildet zumeist das stattliche Fenster, das jenem Hauptraum Licht zuführt, auf den die Zimmer münden, in dem vor allem sich das Leben abspielt. Dieses Fenster, gewöhnlich ist es gekuppelt, mit einem zierlichen Säulchen in der Mitte, wird durch einen hübschen Rahmen mit Pilastern oder anderartigem Ornament umschlossen, in der Regel ist es offen, gleich den Thüren des Hauses, während die kleinen Fenster durch Eisengitter wohl verwahrt sind.

Für die Annäherung an den Süden besonders bezeichnend sind die Freitreppen, die häufig in den ersten Stock dieser Häuser führen auf einen offenen Vorplatz, dessen Dach zwei Säulen und die entsprechenden Wandsäulen tragen (Abb. 85). Zuweilen erhebt sich über diesem Vorbau ein gleicher im zweiten Stock, den dann ein selbständiges Dach abschliesst, so dass er stark an den Erker erinnert, der hier noch mannigfach vorkommt (Abb. 86). Zu dem gemüthlichen Innenraum des Erkers aber steht andererseits dieser offene Hallenbau in einem charakteristischen Gegensatz, der zugleich für den deutschen und italienischen Hauses bezeichnend ist,

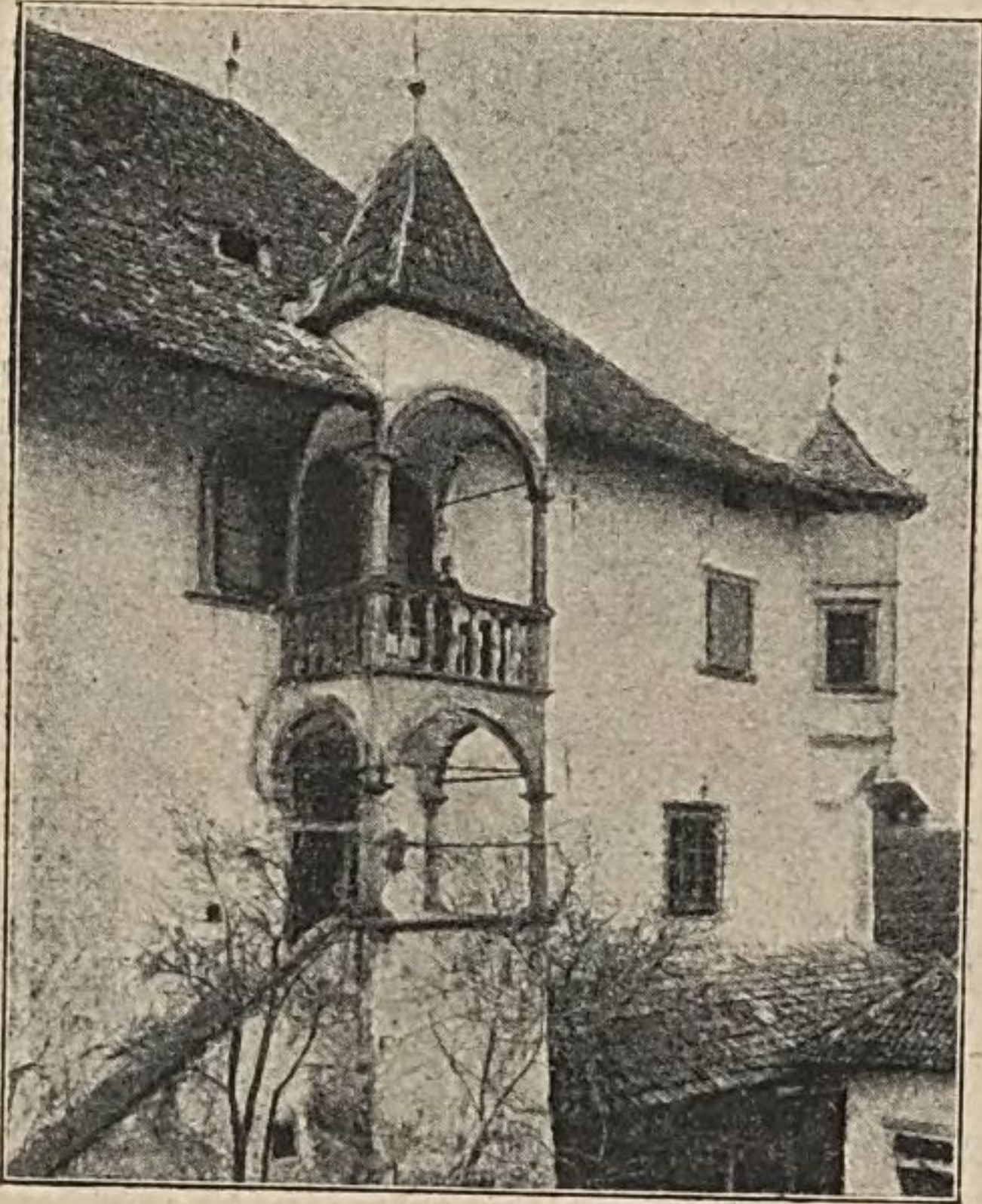
Riehl, Brennerstrasse.



85. Haus in Eppan.

ebenso wie für die eigenartige Schattierung des letzteren in Deutsch-Südtirol.

Offene Vorbauten, Erker und namentlich Arkadenhallen, dieses Hauptmerkmal des südlichen Hauses, treffen wir namentlich in den Höfen in recht verschiedener Verwendung. Eine der originellsten Anlagen dieser Art in St. Michael finden wir an der Strasse nach Kaltern, wo zwei Häuser des 17. Jahrhunderts, die, wie hier, trotz aller Plünderung, häufig, noch hübsche alte Vertäfelungen besitzen, im ersten Stock durch eine offene Halle verbunden sind, welche drei Säulenpaare tragen. Zu dieser führt durch eine kleine Thür eine Freitreppe, während unter ihr ein stattlicher Thorbogen die Einfahrt mit reizvollem malerischen Durchblick in den Hof bildet (Abb. 87 u. 88).



86. Haus in Eppan.

Eine reiche Blüte deutscher Spätgotik und zwar tief ins 16. Jahrhundert belegen zahlreiche Kirchen dieser Gegend, besonders die von Kaltern, um das sich noch eine Reihe Kirchen der Nachbarschaft, wie etwa die in Montigl gruppieren.

Um 1520 wurde die Kirche St. Nikolaus am Nordwestende von Kaltern gebaut. Das Gewölbe der einschiffigen Kirche schmücken originelle Malereien, graziöses Ornament, allerlei Figuren und Tiere, während wir im Chorgewölbe die vier Kirchenväter sehen, die Evangelistensymbole,

Maria mit dem Kinde, Gott Vater und St. Nikolaus. Diese deutsche Renaissance-Dekoration wurde nach der Inschrift am Triumphbogen 1536 ausgeführt¹⁾. Der hl. Christoph an der Aussenseite der Kirche wurde erst 1561 gemalt. An der Westseite und dem hier befindlichen Turm stossen wir noch auf Reste eines romanischen Baues des 13. Jahrhunderts.

Ein einschiffiger, spätgotischer, ebenfalls ganz deutscher Bau ist St. Anton, bei dem im Schiff die Rippen des Sterngewölbes einfach aus den Diensten wachsen, während im Chor, der dadurch den Charakter einer früheren Stilperiode erhält, die Dienste mit Blätterkapitälern auf Konsolen mit Köpfen und Tieren aufsitzen, auch die Gewölbschlusssteine sind hier mit Blättern geschmückt. Im Chor finden sich auch noch

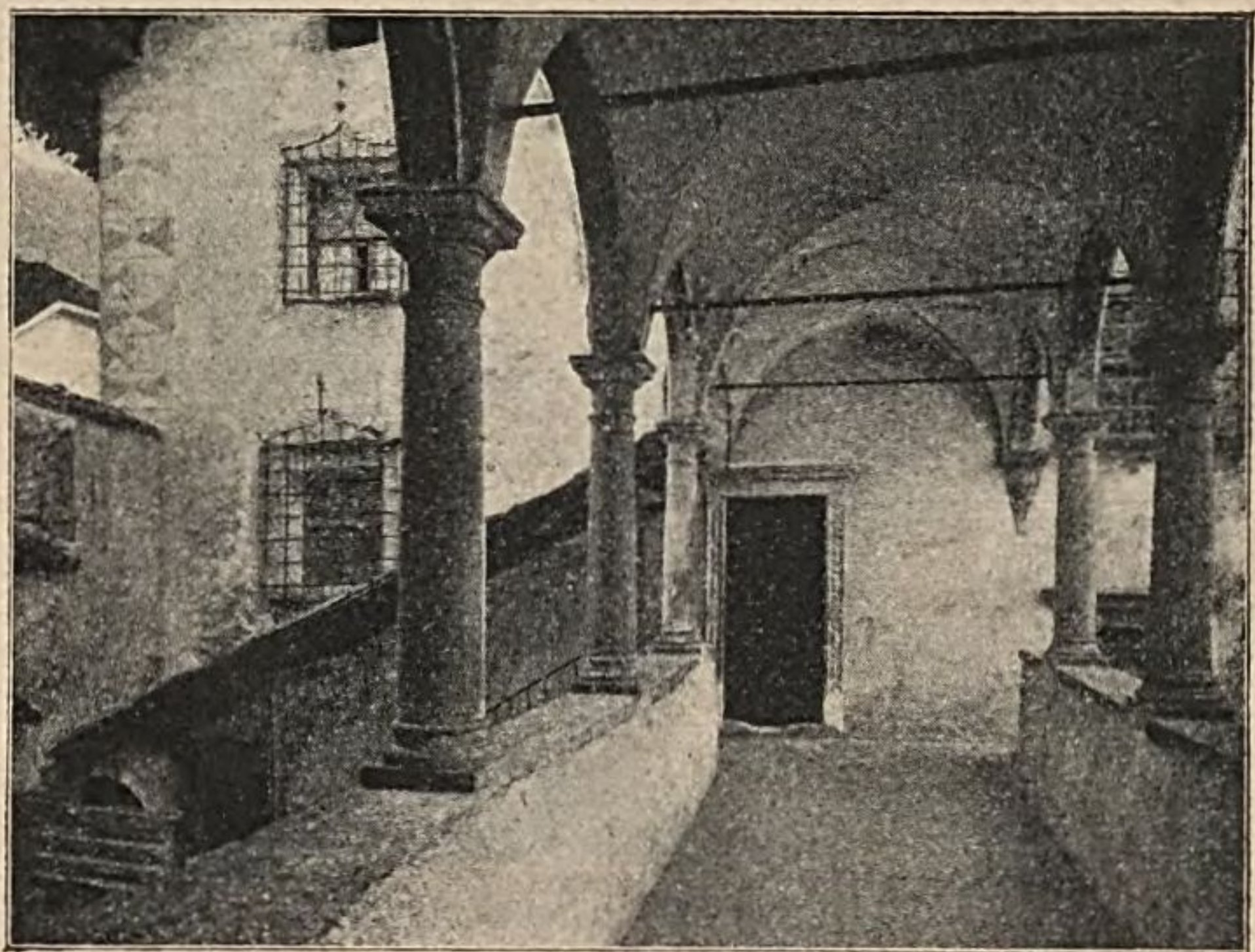
¹⁾ Diese Malereien werden erwähnt in der Central-Commission 1880, S. LXXX mit der irrigen Behauptung, dass ihr Charakter auf einen italienischen Künstler schliessen lasse.

Reste alter Wandgemälde und aussen an der Südseite ein kolossaler Christoph aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts¹⁾.

Eine weitere spätgotische Kirche Kalterns, St. Katharina, trägt am Gewölbschlussstein des Chores die Jahreszahl 1517. An der Nordseite des Chores sehen wir hier ein Wandgemälde des Todes der Maria, das aber 1887 neu gemalt wurde.

Auch einem der Spätmeister der Tiroler Rokokomaler, nämlich dem mehrfach genannten Joseph Schöpf begegnen wir noch einmal in Kaltern, allerdings wohl mit einer seiner schwächsten Arbeiten, den Deckenbildern von 1792 in der Pfarrkirche, von denen im Chor die Krönung Mariä noch das beste ist.

Auf der Fortsetzung unseres Weges nach Neumarkt treffen wir noch weitere spätgotische Neu- oder wenigstens Umbauten von Kirchen, die für jene Zeit auch hier eine ausserordentliche Produktivität beweisen, zunächst in der Architektur, dann aber auch untrennbar hiermit verbunden in Plastik und Malerei, wovon sich gleichfalls manches erhalten hat.



87. Haus in Eppan.

Gleich in dem nächsten Orte Altenburg finden wir wieder eine einfache spätgotische Kirche, deren Rippengewölbe auf Konsolen 1497²⁾ eingesetzt wurde, in die Mitte des Gewölbes wurde eine Maria mit dem Kinde gemalt. Die Wandgemälde am Äussern sind teils, wie St. Christoph, sehr beschädigt, teils neu gemalt, wie das Küsserbild, Barbara und Katharina, Antonius, ein Bischof und im Streifen unter diesen die Brustbilder der vierzehn Nothelfer.

Eine der in Tirol ja zahlreichen, zweischiffigen Kirchen des 15. Jahrhunderts, auf die wir schon im Anfang unserer Wanderung in Rattenberg stiessen, besitzt das Nachbardorf Soell. Das nördliche Schiff ist flachgedeckt, während dessen Chor, ebenso wie das südliche Schiff mit seinem Chor

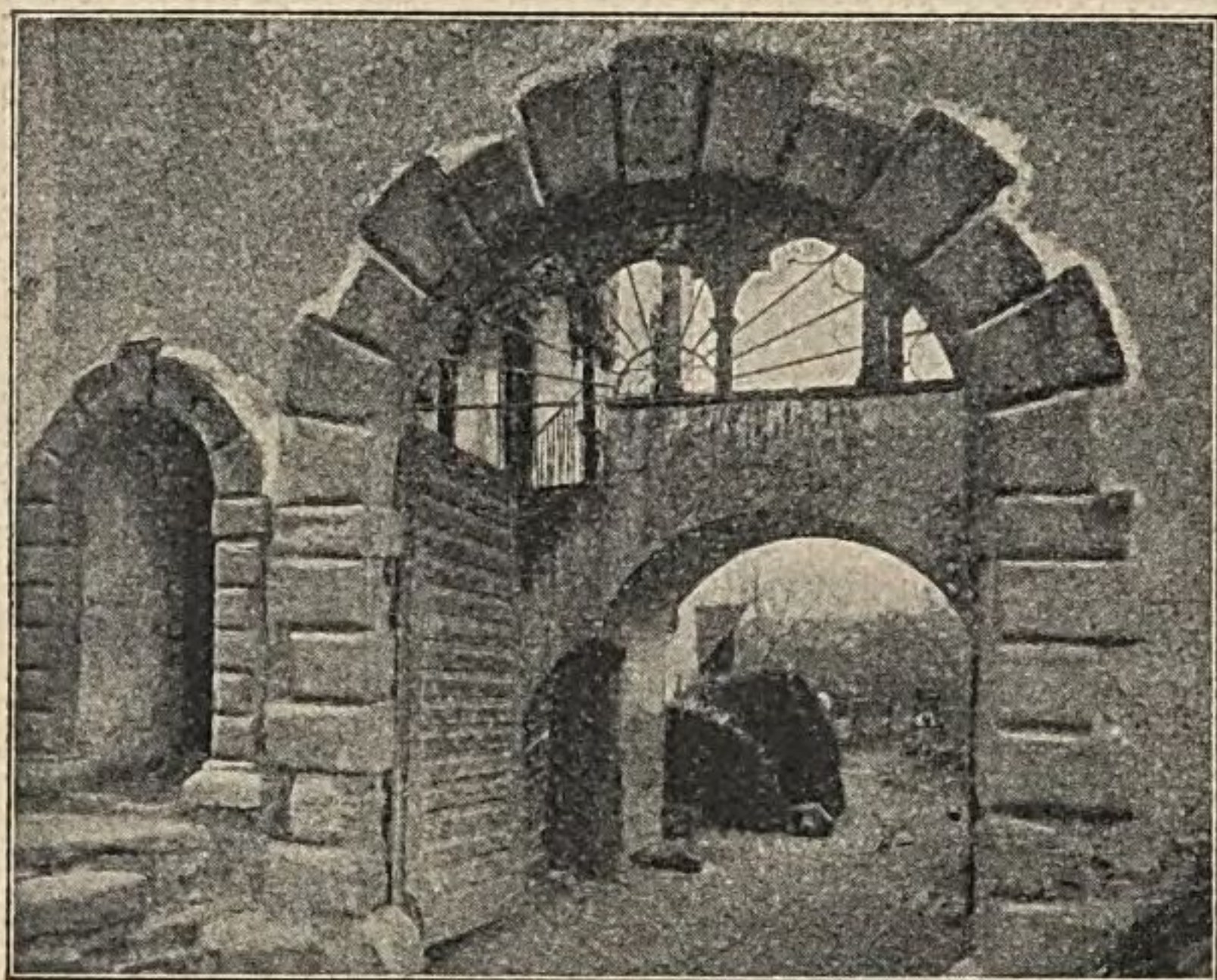
1) Atz, Kunstgeschichte Tirols, S. 360, giebt das Datum 1470 an, die beiden letzten Zahlen habe ich nicht gesehen.

2) Atz a. a. O. S. 361.

ein einfaches Rippengewölbe besitzt, das auf Konsolen ruht, die mit Köpfen und Bestien dekoriert sind und an verwandte Details der Kirche zu Pinzon erinnern.

Die gekuppelten Fenster des Turmes wird man leicht als romanisch ansprechen, aber sie finden sich hier bis ins 15. Jahrhundert, wie man ja auch in Altbayern den Rundbogenfries als Dekorationsmotiv der Kirchtürme bis zum Ausgang des Mittelalters beibehielt. Über einem Fenster an der Schmalseite des südlichen Seitenschiffes findet sich die Jahreszahl 1470, die aber wahrscheinlich nur auf dieses Fenster zu deuten ist.

Die Kirche zu Soell besitzt beachtenswerte Schnitzwerke und Gemälde, hauptsächlich aus dem Ende des Mittelalters und dem Beginn der Renaissance, der Zeit, auf die wir hier immer wieder stossen. Aussen an



88. Haus in Eppan.

der Westseite des Turmes befindet sich ein leidlich erhaltenes Wandgemälde des 15. Jahrhunderts: Christus am Kreuz, Maria, Johannes und ein Bischof.

Hinter dem nördlichen Seitenaltar steht der Schrein eines Altares vom Ende des 15. Jahrhunderts, den ich leider nicht öffnen konnte, dessen Flügel aussen tüchtige Gemälde: St. Michael und St. Georg schmücken. Auf dem südlichen Altar, einem einfachen, aber ganz hübschen Werk des 17. Jahr-

hunderts¹⁾ stehen zwei gute, halb lebensgrosse Holzfiguren der Zeit um 1500, Papst Urban und Bischof Martin.

Das Interessanteste in dieser Kirche ist der nördliche Altar, der nach einer Inschrift auf der Rückseite des Schreines 1521 durch den Meister

R gefertigt wurde. Durch zwei freistehende, sehr willkürlich gebildete Säulen, die einen Bogen tragen, wird der Schrein umrahmt, in dem ehemals geschnitzte Figuren standen, an deren Stelle jetzt ein modernes Altarbild getreten ist. In dem oberen Abschluss sehen wir Christus am Kreuz, Maria und Johannes.

Der Aufbau steht dem mittelalterlichen Altar, von dem er nur Grundzüge der Disposition beibehält, ziemlich frei gegenüber, das Ornament besitzt Renaissance-Charakter. Unten an den Flügeln und an den Pilastern hinter den erwähnten Säulen zeigt es, in eleganter Ausführung,

¹⁾ Das Altarbild ist modern.

die spielende, etwas unorganische Weise der Frührenaissance. Die ganz tüchtigen Relieffiguren der Innenseiten der Flügel, die Mariä Verkündigung darstellen, lassen jenen Stil erkennen, dem wir schon so vielfach in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts begegneten, der das Ausleben gotischer Schnitzkunst eigenartig schattiert durch die der ganzen Strömung der Zeit entsprechende mehr malerische Behandlung.

Auf die Aussenseiten der Flügel ist Georg in reicher Rüstung gemalt, wie ihm Dacian befiehlt, den Götzen zu opfern, auf die Rückseite des Schreines aber ein interessantes Bild des Sündenfalls.

Durch das Datum 1521 ist dieser Altar von besonderem Interesse. Da er ausgesprochenen Renaissance-Charakter trägt, beweist er den direkten oder indirekten Einfluss italienischer Kunst, obgleich in der Anlage des Altars und im Stil der Relieffiguren, wie allenthalben in der deutschen Renaissance, das Mittelalter noch etwas nachklingt.

Um 1521 haben nun zwar die Formen der Renaissance allerdings schon vielfach und in den verschiedensten Gegenden Deutschlands Geltung erlangt, ja oft schon erheblich früher, dann allerdings meist durch direkte Kenntnis italienischer Kunst. Ich will hierfür nur an eines der bekanntesten Beispiele in der Geschichte des deutschen Renaissance-Altars erinnern, an Dürers Rahmen zum Allerheiligenbild, dessen erster Entwurf ja schon 1508¹⁾, also noch unter den frischen Eindrücken der venezianischen Reise gezeichnet wurde. Dass der grosse Meister, der seiner Zeit voraneilt, was wir gerade durch das Studium der volkstümlichen Kunst erst recht würdigen lernen, die Formen besser versteht, deshalb auch konsequenter anwendet, ist selbstverständlich, obgleich auch für sein Werk im Einklang mit der gesamten deutschen Kunst jener Zeit das Nachwirken der Spätgotik ein massgebender Charakterzug ist.

Aber auch von bescheideneren deutschen Meistern finden sich, wenngleich nicht allzuhäufig, Frührenaissance-Altäre aus den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts. Ich verweise etwa auf den Fesselen-Altar von 1522 in der Ingolstädter Frauenkirche²⁾ oder auf den interessanten Martinsaltar in Reichersbeuern bei Tölz in Oberbayern³⁾. Bei letzterem ist es allerdings nicht unmöglich, dass er eine Tiroler Arbeit, da das Schloss im Besitz der Tänzl von Tratzberg war und durch sie um- oder neugebaut wurde.

In der Regel dagegen finden wir in den zwanziger Jahren des 16. Jahrhunderts bei deutschen Altären kleiner Landkirchen, mit denen der zwar tüchtige, aber doch keineswegs irgend hervorragende Altar in Soell doch in erster Linie zusammengestellt werden muss, doch ein weit zäheres Festhalten der Gotik. In dem benachbarten Altbayern, mit dem die Parallele zu ziehen hier ja besonders nahe liegt, treffen wir

1) M. Thausing: Dürer. 2. Aufl. Leipzig 1884. II, S. 25.

2) Kunstdenkmale des Königreichs Bayern. Taf. 8.

3) Ebenda, S. 671.

z. B. in St. Ursula in Hohenfurch bei Schongau einen Altar, 1520 bis 1521 gefertigt, der im wesentlichen noch ganz gotisch¹⁾ ist, ebenso wie noch 1524 der südliche Seitenaltar in der Streichenkapelle im Bezirksamt Traunstein.

Der Altar in Soell, bei dem wir für diese Frage allerdings lebhaft bedauern, dass die wichtige Hauptgruppe, die entweder einzelne Heilige oder den Drachenkampf Georgs darstellte, verloren ging, zeigt also im wesentlichen dasselbe Verhältnis zur italienischen Kunst, wie wir es in der Renaissance in Bozen und Umgegend auch sonst beobachteten. Die deutsche Arbeit trägt den Stil deutscher Renaissance und passt in deren ganze Entwicklung, die italienischen Formen werden hier in der Regel nicht anders und nicht wesentlich früher aufgenommen, als nördlich der Alpen; dass sie hier aber zuweilen etwas rascher Eingang fanden, breitere Wurzel fassten, wie der Vergleich mit den Altären bayerischer Dorfkirchen lehrte, kann bei einem Blick auf die Eigenart der künstlerischen Lebensverhältnisse dieser Gegend gewiss nicht überraschen.

Die spätgotische Pfarrkirche in Tramin, deren Schiff flach gedeckt ist, besitzt einen Chor, der, wie eine Urkunde im Pfarrarchiv meldet²⁾, den 20. Juni 1400 von Vitalis, dem Weihbischof von Trient, geweiht wurde. Dieser Chor hat ein schönes Rippengewölbe, das auf Diensten mit Kapitälern ruht, wie solche auch am Triumphbogen angebracht sind.

Westlich der Kirche, durch einen breiten Gang von ihr getrennt, erhebt sich der stattliche Turm, den seit 1466 Hans Feur baute, der wahrscheinlich aus Sterzing stammt, und den nach dessen Tod im Jahre 1468 sein Palier Bartlmä und Gregory bis 1495 vollendeten³⁾. Dieser Turm, im Oberstock mit spätgotischer Dekoration und Figuren geschmückt, bringt hier nahe der Grenze, namentlich durch den stattlichen, gemauerten, mit Krabben geschmückten Helm, der für den Gegensatz zur italienischen Gotik so bezeichnend ist, noch einmal voll und ganz deutsche Eigenart zur Geltung.

Nicht minder deutlich zeigte diese einst in der Kirche der bedeutende, um 1500 ausgeführte Hochaltar, der sich jetzt im Münchener National-Museum befindet und den wir oben im Zusammenhang mit dem Altar der Franziskanerkirche in Bozen besprachen⁴⁾.

Am Fusse jenes Turmes ist eine stattliche rote Marmorplatte eingelassen, auf der in guter Ausführung zwei wilde Männer und ein Engel zwei Wappen halten, deren Unterschrift meldet, dass hier die Grabstätte des Johannes Mertenstorffer und des Johannes Prenner. Die beiden letzten Stellen der Jahreszahlen sind nicht ausgefüllt, die Steine wurden also im 15. Jahrhundert noch zu Lebzeiten der Genannten gesetzt. Ein

1) Ebenda, Taf. 76 und S. 582.

2) Atz: Kunstgeschichte Tirols. S. 247.

3) Atz: Kunstgeschichte Tirols. S. 317.

4) Siehe S. 182 ff.

anderer Grabstein, der in starkem Relief ein Wappen mit einem Rad zeigt, gehört dem 14. Jahrhundert an, ein wenig bedeutender ist 1335 datiert.

Nach dem Überschreiten der Etsch treffen wir in Vill eine der interessantesten Kirchen des 15. Jahrhunderts in diesen Gegenden. Sie wurde zwar profaniert und ausgeräumt, ist aber, da sie keine wesentlichen Umbauten erfuhr, bisher auch von verständnisloser Restauration verschont blieb, weit besser in ihrem ursprünglichen Charakter erhalten, als andere Kirchen, denen solche Schäden wiederfahren¹⁾.

Die Kirche in Vill ist eine dreischiffige, spätgotische Hallenkirche. Die Schiffe werden durch je zwei Rundpfeiler getrennt, aus denen direkt die gut profilierten Rippen des Sterngewölbes hervorstechen, während die Dienste des niedrigeren Chores Kapitäle besitzen, die durch Engel und die Evangelistensymbole geziert sind.

Der schlichte, in fünf Geschosse gegliederte Turm ist originell vor die Mitte der Westseite gestellt und bildet in seinem Untergeschoss, das sich nach den drei freistehenden Seiten in Spitzbogen öffnet, die Vorhalle zu dem einst mit Statuen geschmückten Portal.

Die Details der Kirche, besonders das Masswerk zeigen das mannigfaltige Spiel spätgotischer Formen durchgehends mit Sinn für gute Profile. Von der Kanzel hat sich noch der Fuss mit Engelsköpfen und Knospenblatt erhalten, der beweist, dass sie ein feines Kunstwerk war, wie auch das steinerne Sakramentshaus, das schönste, das ich in Tirol traf, mit reizvollem Aufbau und feiner Durchführung, das jedoch leider seinen figürlichen Schmuck verlor²⁾.

Der Bau des Chores der Kirche zu Vill wurde, wie eine Urkunde des Pfarrarchivs berichtet, 1412 dem Meister Konrad aus dem benachbarten Neumarkt übertragen, der sich daselbst eben durch den Chor der Pfarrkirche als tüchtiger Architekt ausgewiesen hatte, auch mit Meister Ulrich und seinem Sohn Matheys, von denen das Sakramentshäuschen stammt, wurden damals Kontrakte geschlossen. Am Langhaus, dessen Ausführung sich noch tief in die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts hineinzog, bauten der schon in Tramin genannte Meister Feur aus Sterzing und nach seinem 1468 erfolgten Tod Meister Peter Steinmetz von Ursel und Andreas Hofer.

Die Baumeister sind also, was ganz zum Charakter der Kirche stimmt, durchweg Deutsche, und wie schon der Hauptmeister Konrad von Neumarkt belegt, bediente man sich in erster Linie der künstlerischen Kräfte der Nachbarschaft, an denen, wie auch aus der Nähe zugewanderten, bei der reichen Kunstthätigkeit jener Zeit hier kein Mangel

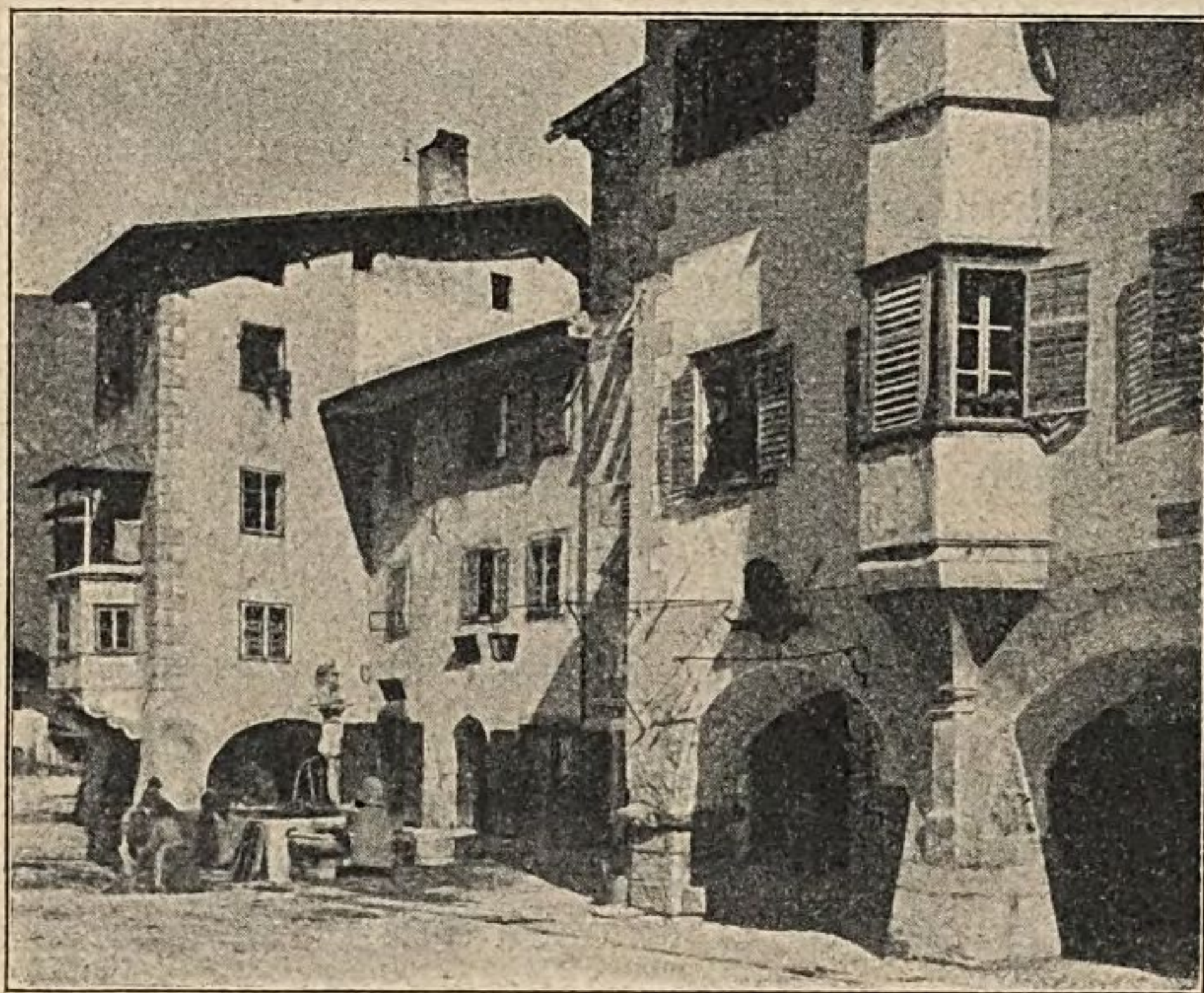
1) Mehrfache Abbildungen bei Atz, Kunstgeschichte Tirols. H. Semper: Wanderungen und Kunststudien in Tirol. Innsbruck 1894. S. 140 ff.

2) Abbildung bei Atz a. a. O. S. 333.

war. Durch sie bildeten sich dann auch, wie wir das schon im Eisackthal beobachteten, an den wichtigern Orten des blühenden Etschthales, zu denen Neumarkt immerhin gerechnet werden muss, grössere und kleinere Schulen, denen auch die Kunstwerke der benachbarten Dörfer und abgelegenen Ortschaften ihr Entstehen danken, sofern sie nicht etwa in direkter Beziehung zu dem wichtigen Mittelpunkte Bozen stehen.

Auf dem Wege nach Neumarkt besuchen wir noch die ein wenig östlich gelegene Kirche von Pinzon. Ein einschiffiger gotischer Bau echt deutscher Art, dessen kräftige einfache Rippen auf Konsolen mit Grottesken aufsitzen, wie auch Bestien die Kämpfer des Triumphbogens dekorieren.

Den bedeutenden Altar dieser Kirche aus dem Beginn des 16. Jahrhunderts besprachen wir bereits oben ¹⁾ mit jenem in der Franziskanerkirche zu Bozen und dem Traminer Altar, der sich jetzt im bayerischen National-Museum befindet.



89. Strasse in Neumarkt.

Neumarkt ist zwar keineswegs ein hervorragender, wohl aber ein höchst charakteristischer Ort auf der Strasse nach Italien. Der letzte namhaftere deutsche Platz, der dies auch in seinen Kunstwerken durchaus nicht ver-

leugnet, die allerdings in den Nachbarkirchen Tramin, Pinzon und Vill bedeutender sind, von denen letztere aber durch Meister Konrad schon gewissermassen zu Neumarkt gehört.

In dem Strassenbild des altertümlichen Neumarkt (Abb. 89) tritt das 16. und 17. Jahrhundert in den Vordergrund, in dem ja in Deutsch-Südtirol überhaupt viele Bürger- und Herrenhäuser entstanden, einige Bauten gehen noch bis ins 15. Jahrhundert zurück.

Denken wir in der Hauptstrasse von Neumarkt an Kleinstädte oder Märkte, die sich im wesentlichen aus dieser Periode, etwa in Alt-

¹⁾ Seite 181 ff.

bayern oder auch in Franken und Schwaben erhalten haben, dann wird sofort klar, wie gross allmählich, obgleich wir immer noch im deutschen Kunstgebiet wandern, der Unterschied gegen jene geworden, wie stark das italienische Element schon im Gesamtbild des Marktes hervortritt, das hier durch das Abzweigen der Strasse nach Cavalese und dem Fleimsthal, durch die Nachbarschaft und den beständigen, offenen Verkehr mit der italienischen Gegend des Etschthals stark unterstützt wird.

Eine gewisse Ähnlichkeit wenigstens mit jenen deutschen Städten, die im Zusammenhang mit der Brennerstrasse stehen, wie jene des Inn- und Salzachthales, werden wir zwar auch in diesem letzten namhafteren deutschen Ort noch entschieden erkennen, andererseits aber zeigen sich doch selbst gegen jene wesentliche Unterschiede.

Das deutsche Haus des einfachen Bürgers ist entschieden sorgfältiger gepflegt, war das auch in früherer Zeit, und so glänzend der italienische Palast, so wenig strebt in Italien das bescheidene Bürgerhaus nach künstlerischem Schmuck. Wie behäbig und gemütlich sieht doch gegen diese verwahrlosten, schmutzigen, grossen Häuser ein sauberer, deutscher Marktflecken oder eine selbst ganz kleine Stadt aus. Während wir uns gerade in ihnen, ich brauche ja nur auf unserer Wanderung an Schwaz, Hall oder Sterzing, ja auch noch an St. Michael in Eppan zu erinnern, freuen, dass sich in der mannigfaltigen Gestalt des Hauses, den Erkern, alten Hausmarken, hübschen Thüren, auch da und dort in einer guten, alten Heiligenfigur an einem Haus Sinn für Kunst und ein gewisses individuelles Leben entfaltet, so finden wir bei den stattlichen, meist mit südlichem Raumluxus angelegten Häusern Neumarkts nichts hiervon oder doch nur sehr wenig. Dieses Wenige aber, wie die Erker, die jedoch aller feineren Durchbildung entbehren, ist dann meist ein Ausklang deutscher Art, die hier ja immerhin auch in diesen Dingen noch mit spricht.

Das charakteristische deutsche Giebelhaus wird, wie wir sahen, durch den italienischen Brauch, das Haus mit der Breitseite nach der Strasse zu stellen, an der Brennerstrasse, wie im ganzen Inn- und Salzachgebiet zurückgedrängt; aber doch ist es in Städten wie Sterzing, wenn der Giebel auch häufig hinter der Brüstung versteckt ist, noch vielfach vorhanden und auf das Strassenbild nicht ohne Einfluss. Schon seit Brixen aber wird es an unserer Strasse namentlich bei grösseren Häusern immer seltener und jetzt verschwindet es ganz.

Die Bogenhalle im Unterstock des Hauses findet sich, da sie ja aus Italien kam, natürlich auch hier, sie begleitet die Strassen durch den ganzen Ort. Bei den ältesten Häusern, so bei einem in der Nähe der Kirche, zeigen diese Arkaden noch Spitzbogen, wie hier auch der Unterbau des Erkers noch gotische Profile hat.

Auch an der Post finden wir noch gotische Bauteile aus dem 15. Jahrhundert, das beachtenswerteste aber ist das Haus gerade hinter der Post

gegenüber dem Gasthaus zur Post, von dem eine Inschrift berichtet, dass es 1468 durch Hans Jochm erbaut wurde. Von diesem Bau hat sich noch ein gekuppeltes Fenster erhalten, das nicht uninteressant ist als Vorgänger jener Fenster, die wir in St. Michael in Eppan besprachen. Es gleicht ihnen ganz, nur sind die Fenster hier statt im Rund- in einem leichten Spitzbogen gewölbt, und die Teilungssäule zeigt ein einfaches gotisches Kapitäl. Verschiedene Jahreszahlen berichten von den Veränderungen, die der Bau Hans Jochms im Laufe der Jahre erfahren. So wurde 1599 eine Thür, und 1702 noch eine weitere gebrochen, die meisten Details des Hauses aber rühren von einer Veränderung im Jahr 1639 her, das eine Inschrift unter dem Erker nennt.

In der Franziskanerkirche, in die ein einfaches Frührenaissanceportal führt, steht auf dem Altar der südlich an das Schiff angebauten Kapelle eine lebensgrosse, bemalte Holzstatue der Maria, unter ihr sehen wir den Halbmond mit dem Gesicht, in der Linken hält sie das Scepter, in der Rechten das Kind. Da wir eben erst im nahen Pinzon den stattlichen Altar sahen, der noch zu Anfang des 16. Jahrhunderts keinerlei Einfluss italienischer Kunst erkennen liess, kann es nicht befremden, dass auch diese im zweiten oder dritten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts gearbeitete Statue rein deutschen Stil zeigt. Schwach im Verständnis der Körperformen, was ja damals bei untergeordneten Schnitzern noch so häufig, zeigt sie jene malerischen, eigenartig gebauschten, leicht etwas manierierten Falten und damit jenen charakteristischen, ungeheuer weit verbreiteten Stil, für den der brillante Hochaltar in Moosburg in Oberbayern ein höchst markantes Beispiel ist.

Den Chor der Pfarrkirche in Neumarkt vollendete Meister Konrad, der dann die Kirche in Vill begann, im Jahre 1412, welches Datum wir auch auf einem Gewölbschlussstein des Schiffes finden. In dem basilikalen Langhaus erhebt sich das Mittelschiff nach italienischer Art nur wenig über die Seitenschiffe und zeigt in der Hochwand nur Rundfenster. Die Rippen des Schiffes wachsen direkt aus den Halbpfeilern, die Pfeiler belegen wieder italienische Einflüsse, während die Kapitäle an den Diensten im Chor mit ihrem Laubwerk und Trauben mehr an deutsche Art mahnen. Der Chor ist übrigens namentlich auch durch die Anlage des Gewölbes mit denen zu Vill, Pinzon, Soell und Tramin so verwandt, dass die Entstehung dieser Kirchen entschieden eng zusammenhängt.

Die Anregungen italienischer Kunst, die Herübernahme gewisser Eigentümlichkeiten sehen wir in der Pfarrkirche zu Neumarkt, wie schon in der zu Bozen. Nach Süden nimmt sie selbstverständlich zu, aber keineswegs so, dass sich hier im ganzen die Entwicklung der kirchlichen Kunst wesentlich anders gestaltete, als etwa in Süd- oder selbst Mitteldeutschland, sondern bis in die Nähe der Sprachgrenze sehen wir in der Kirche deutsche Kunst fest ihren Charakter wahren. Ja nicht selten

treffen wir sogar, wie wir schon bei der Betrachtung des Altars in Soell bemerkten, viel weiter nördlich früher und bestimmter italienische Einflüsse verarbeitet, wenn sie dahin deutsche Meister, die in Italien gelernt, übertragen oder in späteren Perioden, wie das beispielsweise im 17. Jahrhundert in München der Fall war, italienische Künstler nach dem Norden berufen werden, was wir ja auf unserem Wege vor allem beim Dom und fürstbischöflichen Palast in Brixen kennen lernten.

Rascher als in der Kirche zeigt sich der Anschluss an Italien, der Übergang zu ihm in der profanen Kunst im Schloss und Herrenhaus, namentlich in der Anlage desselben. Hier ahmte man gern fremde Sitte nach, lernte von der bequemerer Anlage des italienischen Hauses, schloss sich an die mehr repräsentative Kunst des italienischen Palastes an. Allerdings verarbeitete man das alles selbständig, sind es ja doch, wie wir sahen, fast durchweg deutsche Künstler und Handwerker, die hier bauten und schmückten. Die Thätigkeit berufener Italiener tritt ihnen gegenüber zumal im 16. Jahrhundert zurück, wenn sie auch nicht ganz ohne Einfluss war, dass die Entwicklung hier anders verlief als in den Pfarr- und Landkirchen.

Noch bestimmter fast zeigt sich, teilweise allerdings im Zusammenhang mit dem Schloss und stattlichen Bürgerhaus, was zuerst überrascht, die Annäherung an Italien im bescheidenen Bürger- und Bauernhaus. Vom Mittellauf der Etsch über den Brenner bis zur Mündung des Inn in die Donau bestimmen italienische Einflüsse den Charakter des Hauses und damit der Städte und Märkte, vielfach auch der Dörfer. Gegen Süden treten sie immer klarer hervor, schon weil die klimatischen und gesamten Lebensverhältnisse hier zwischen Italien und Deutschland immer ähnlicher werden. Im Wohnhaus lässt sich daher, wie wir ja schon in Rattenberg sahen, der Übergang von deutscher zu italienischer Kunst stufenweise und besonders deutlich verfolgen. So herrscht im Strassenbild Neumarkts die italienische Art, während die Kirchen hier zu Vill und Tramin, oder der prächtige Hochaltar zu Pinzon noch ganz deutsch sind.

Die Dorfkirchen bleiben deutsch, schon wegen des deutschen Mittelpunktes Bozen, aber das deutsche Bauernhaus Tirols findet sich seit Bozen nicht mehr, ja tritt schon vorher vielfach zurück. An seiner Stelle sehen wir den fest umschlossenen Hof mit den grossen, gemauerten Vorratshallen, seiner schlechten, dürftigen Einrichtung des Hauses, reich aber an grossen, zumal offenen Räumen.

Im grössten Gegensatz steht er hier, wo sich der Übergang vom deutschen zum italienischen Bauernhaus vollzogen, zu unserem Gebirgshaus. So stattlich die Anlage eines solchen Hofes, so ist das Äussere selbst bei reichen Anwesen doch nicht selten so verwahrlost, dass sich bei uns der ärmste Bauer eines solchen Aussehens seines Hauses schämen würde, ebenso wie des Schmutzes und der unbehaglichen Einrich-

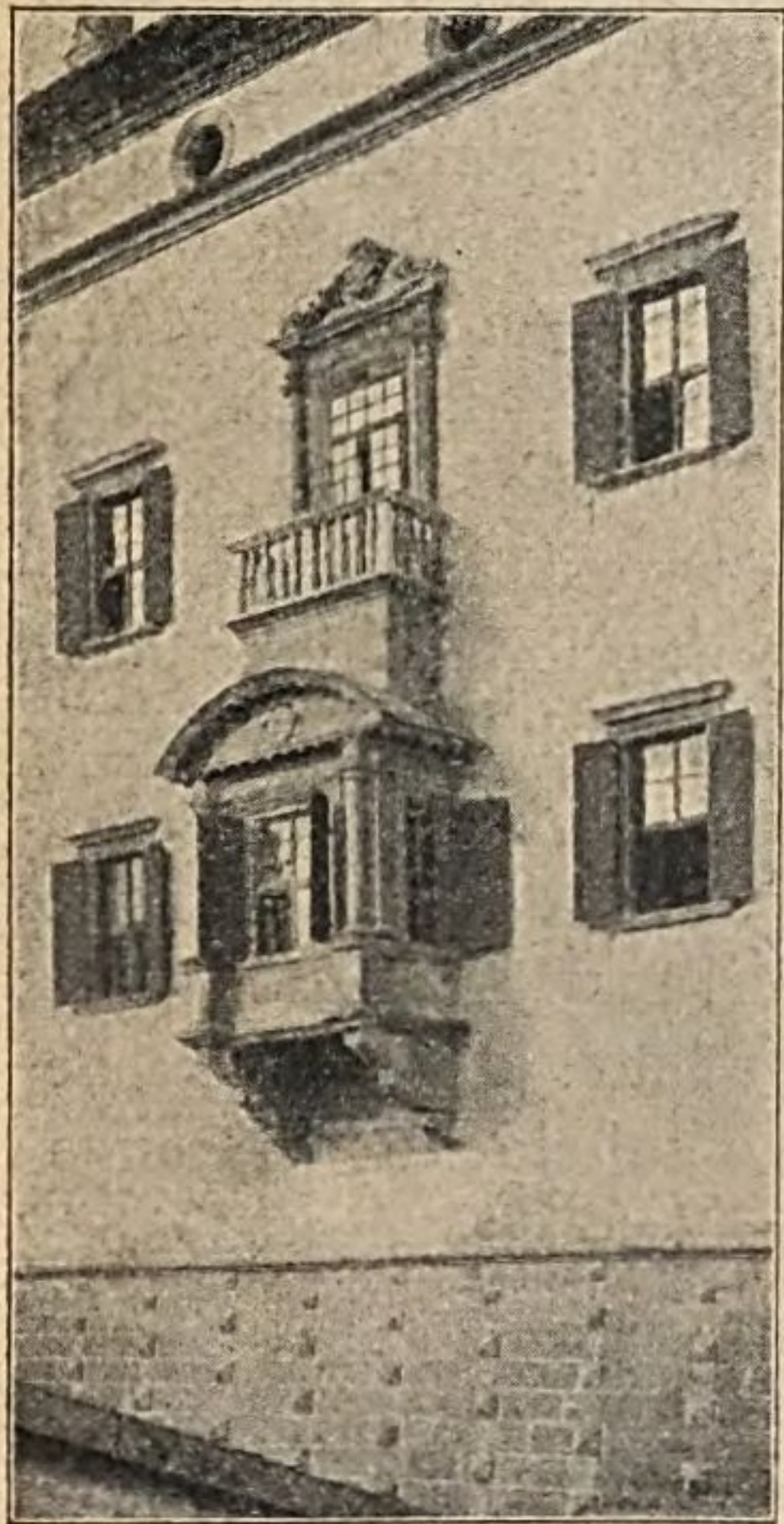
tung des Innern, die auch durch etliches Geflunker mit zerrissenen Spitzenvorhängen und ähnlichem nicht besser wird.

Aber treten wir aus dem Bauernhof wieder in die Landschaft, in das Etschthal, das zwischen Bozen und Trient, namentlich von St. Michele ab, deutlich erkennen lässt, dass wir jetzt in Italien einrücken. Das flache Thal, dessen Fruchtbarkeit zuweilen an die Lombardei erinnert, aus dem oft direkt die grossen, kahlen Felswände emporsteigen, wie sie in den Nordalpen erst hohe Berge krönen, bietet dadurch herrliche Kontraste, die des Abends oft durch prächtige Beleuchtungseffekte verklärt werden.



XI. Trient.

So erreichen wir Trient, das Centrum des italienischen Grenzgebietes, wie es Bozen des deutschen ist, das gerade durch diesen Gegensatz noch manche Streiflichter auf unsere Betrachtungen wirft. Italienisch im Grundcharakter seiner Kunst, wird diese eigenartig schattiert durch einzelne deutsche Anregungen, die hier aber nicht minder selbständig verarbeitet werden, wie die italienischen in Bozen.



90. Erker am Kastell
in Trient.

Mit Trient gewinnt die Landschaft einen anderen Charakter, auf den die Gegend seit Bozen, noch mehr seit Neumarkt vorbereitete, zu dem sie gegenüber der noch wesentlich anders gearteten Brixener Landschaft den Übergang bildet. Wir sind jetzt im Italienischen. Die Berge, wenn auch von geringerer absoluter Höhe, wirken doch äusserst imposant dadurch, dass sie, besonders im Westen, fast direkt von der Thalsole in mächtigen Wänden, mit gewaltigen Zerklüftungen emporsteigen, dass die kahlen Bergesriesen grosse Linien zeigen von ausserordentlich schöner Wirkung in den feinen Stimmungen des Morgens und des Abends.

Wie imposant ist jeder Einblick in diese grossartige Natur, wenn wir durch die majestätisch ernste Felsschlucht, die Buco di Vela, nach Cadine gehen, oder an dem Wasserfall der Fersina vorüber den Weg ins Val Sugana hinaufsteigen und uns dabei der freien, mannigfaltigen Ausblicke in das fruchtbare Thal erfreuen, das im Frühling im üppigsten Blütenschmucke prangt.

Es ist eine grossartige, mächtige, eine andererseits ausserordentlich poetisch stimmungsvolle Landschaft. Die intimen Züge deutscher Landschaft, nach der wir uns hier wohl manchmal sehnen, wie sie vielfach noch die Brixener Gegend besitzt, vor allem das Mittelgebirge zwischen

Brixen und Bozen, manchmal auch noch die Gegend von Kaltern, treten hier natürlich zurück und darin, wie in ihrer Grösse und Schönheit, ist diese Landschaft echt italienisch.

Italienisch ist auch das Gesamtbild der Stadt, die sich im Etschthal so schön vor uns ausbreitet, namentlich wenn wir aus der Buco di Vela den Weg von Cadine herabkommen. Die berühmte, alte Bischofsstadt, wie anders ist ihre Physiognomie als die der deutschen Bischofsstädte.



91. Palazzo Tabarelli.

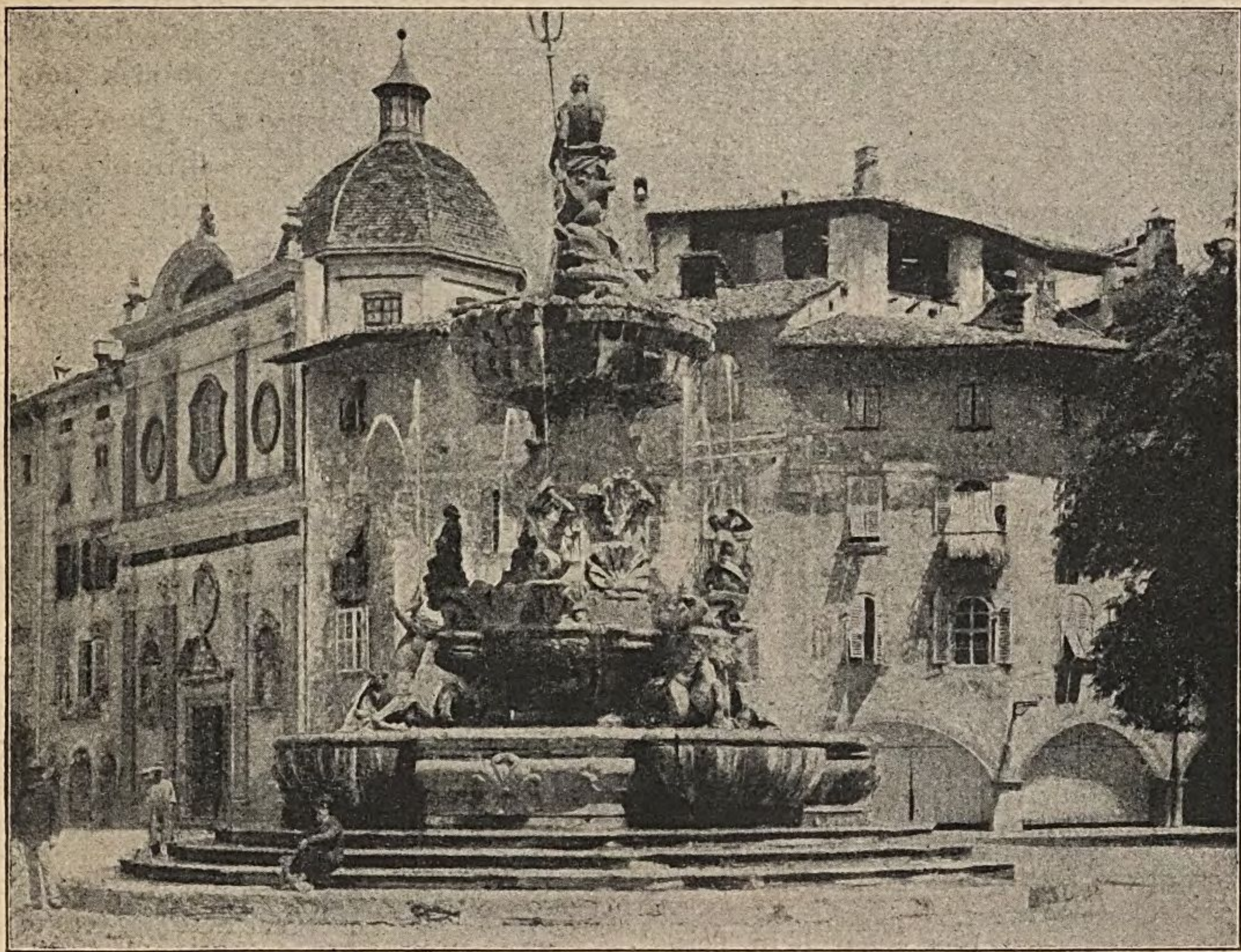
Sind für diese die zahlreichen Türme vor allem charakteristisch, so erscheint dem gegenüber Trient als eine an Türmen arme Stadt. Nicht zwei mächtige Domtürme, wie bei Regensburg oder Köln, oder die malerisch gruppierten romanischen Türme, wie in Speyer und Mainz, und daneben zahlreiche Türme der verschiedensten Stilperioden verkünden weithin, dass wir einer altberühmten Bischofsstadt nahen, sondern aus ihr ragt zunächst nur die doch bescheidene Vierungskuppel des Domes hervor, die an die Lombardei erinnert, ein kümmerlicher

Westturm desselben Baues und der schlanke, romanische Campanile von Sa. Maria maggiore der Konzilskirche. Die übrigen Kirchtürme sind ganz unbedeutend; dagegen heben sich einige alte Befestigungstürme sehr charakteristisch ab, der Turm des alten Bischofpalastes beim Dom, der trotzigste Torre vanga, den 1212 Bischof Friedrich von Wangen, der Erneuerer des Domes, erbauen liess¹⁾, der unter Bischof Georg II. (1446—1465) erbaute originelle Torre verde und andere. Über der

¹⁾ Kunstdenkmale des österreichischen Kaiserstaates. Herausgegeben von Heider Eitelberger und Hieser. Wien und Stuttgart 1857. I. Bd. S. 154 A.

Stadt aber thront der stattliche Bau des Castello del Buon Consiglio mit seinem mächtigen Rundturm, an dieser Strasse der erste bedeutende Gruss venezianischen Palastbaues der Gotik und italienischer Frührenaissance¹⁾ (Abb. 93).

Ein erster Gang durch Trient überzeugt gleichfalls, dass wir uns in einer italienischen Stadt befinden. Die via lunga und die via del teatro, vor allem aber die Hauptstrasse, die via larga, die zum Dom führt, sind schon in ihrer Anlage echt italienisch und den stattlichen palazzi sieht man sofort an, dass hier die Kunst ihre Haupt-



92. Am Domplatz in Trient.

impulse von Venedig und Verona empfing. Welch auffallender Gegensatz zu dem doch gar nicht weit entfernten Bozen! Wie rein deutsch erscheint uns dies jetzt, trotz aller italienischer Anklänge, die dem Wanderer aus dem Norden dort so stark auffallen.

Einige Paläste Trients aus dem 16. Jahrhundert sind sehr ansprechende Kunstwerke, namentlich durch die Fassadenmalerei, wovon sich, wenn

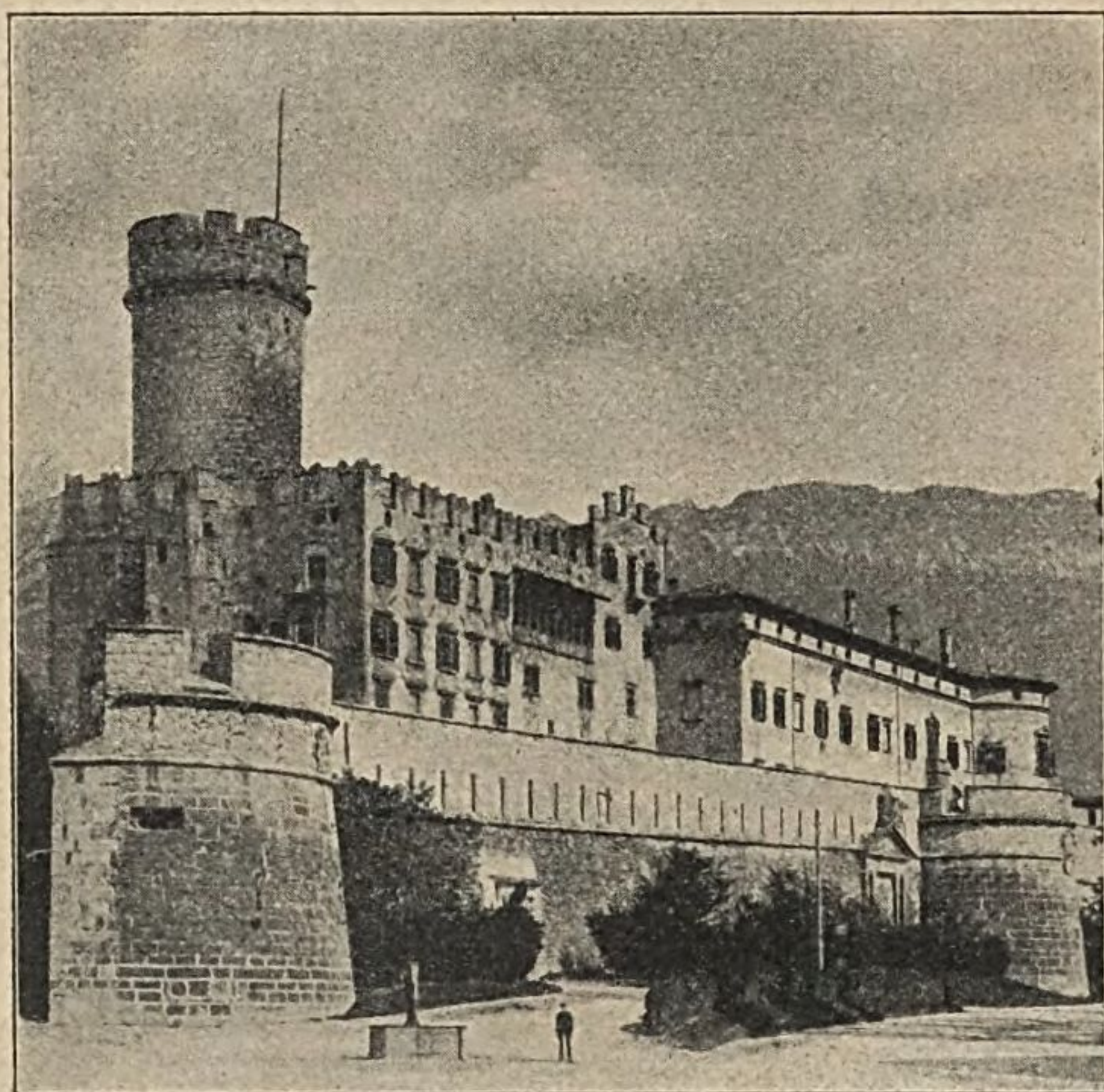
¹⁾ Für die Individualität des Tiroler Kunstlebens höchst charakteristisch ist, wie grösstenteils durch den Zusammenhang mit Trient sich in dem mit dem Etschthal parallelen Nonsberg die künstlerischen Lebensverhältnisse so wesentlich anders gestalten, über die Semper in seinen Wanderungen und Kunststudien in Tirol viel Neues und Interessantes bringt.

auch durch die Zeit stark beschädigt, immerhin noch wirkungsvolle Proben erhalten haben. So vor allem die reizvolle casa Geremia in der via larga, der palazzo Rohr, einst reich mit Gemälden geschmückt, auch durch ganz hübsche Frührenaissance-Details ausgezeichnet, durch Pilaster an den Ecken, den Fensterrahmen und der Thüre und durch venezianische Balkons vor den dreifach gekuppelten Hauptfenstern.

Ein hübscher Bau ist auch der palazzo Tabarelli in der via del teatro (Abb. 91), mit wuchtigem Sockel und Untergeschoss, in dem zwei Thore in den Palast führen, und einem Obergeschoss mit mannigfaltig gruppierten

Rundbogenfenstern, die Pilaster mit geradem Gebälk einrahmen. Den Abschluss bildet ein Gesims mit Porträtmedaillons verschiedener Herrscher.

Im 18. Jahrhundert wurde ein weiteres Stockwerk aufgesetzt, in dem statt der Pilaster Halbsäulen, die einen volutenartig geschweiften Giebel tragen, die Fensterrahmen bilden. Auf diesen Stock folgt wieder ein Fries mit Relief-Medaillons und schliesslich als Bekrönung des Ganzen ein weit vorspringendes Gesims.



93. Das Kastell in Trient.

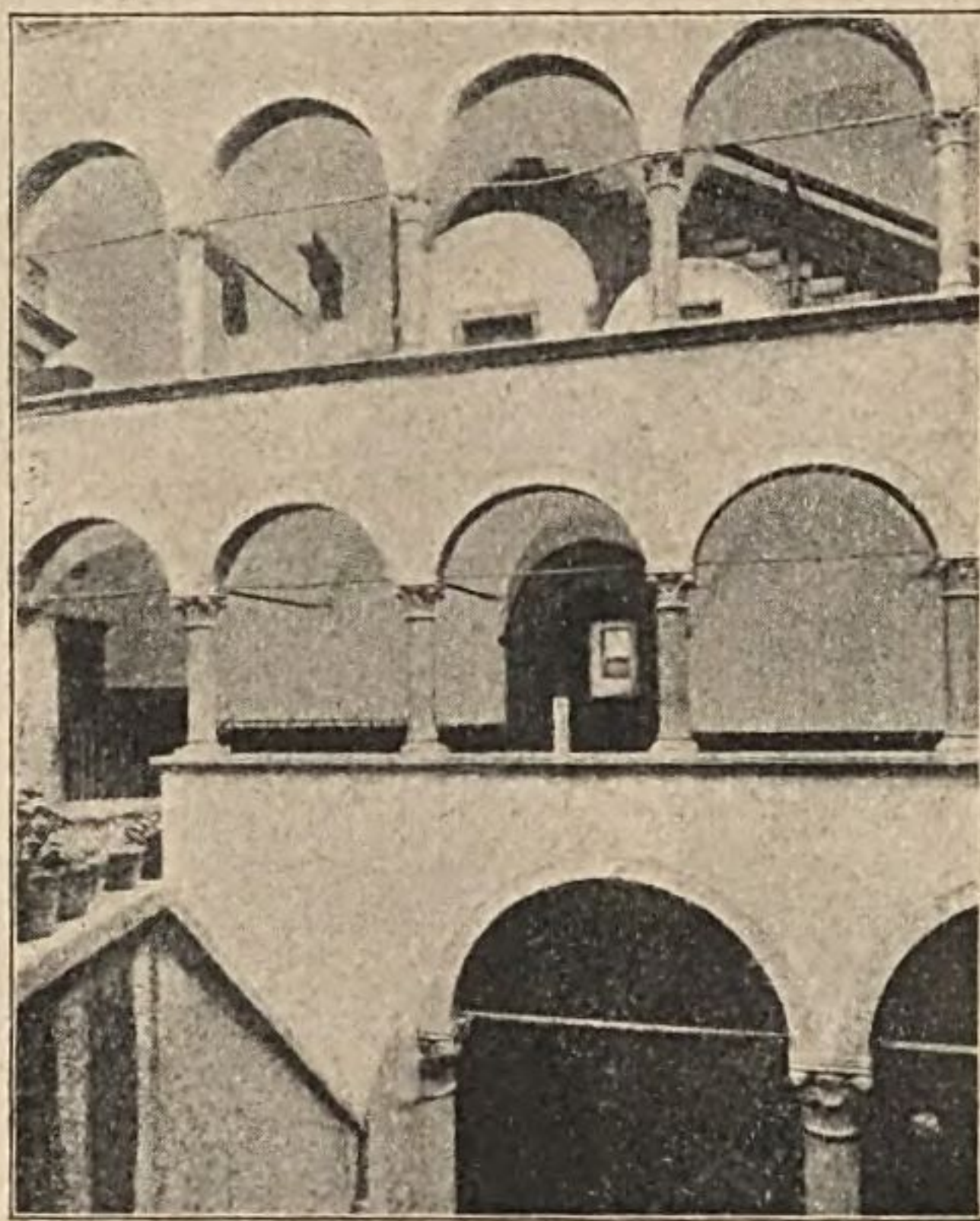
Die Sage nennt den grossen Bramante als Meister dieses stattlichen Quaderbaues der Hochrenaissance, der gegenüber jenen von Verona und Venedig abhängigen Palästen auf den von Florenz ausgehenden Palastbau deutet, der in Oberitalien, wie namentlich in Bologna, damals schon vielfach Fuss gefasst hatte, woher wohl die Anregungen zu dem Trienter Bau kamen.

Ein grosser italienischer Palast des 16. Jahrhunderts, der sein Dasein aber einem deutschen Bauherrn, nämlich einem Fugger dankte, ist der palazzo Galasso in der via lunga. So erinnert uns an diese Augsburger Familie, die den deutsch-italienischen Handel einst so grossartig repräsentierte und darin auch kunstgeschichtlich interessant ist, an dieser Strasse nach Italien an einem der frühen Orte der nördlichen Hälfte

der Strasse, nämlich in Schwaz, noch ein stattliches deutsches Haus und hier in Trient ein stolzer italienischer Palast.

Malerisch fesselt ungemein die Gruppe bescheidener Paläste an der Ecke der via larga gegenüber dem Dom (Abb. 92). Mit den offenen Arkaden im Erdgeschoss und den verwitterten Fresken bilden sie, wenn man vor dem Dom steht, einen reizenden Hintergrund zu dem kecken, prächtig komponierten Brunnen, den 1768 S. P. Q. T. Volk und Senat von Trient errichteten, einem wirkungsvollen Stück barocker italienischer Dekorationskunst. Durch ein paar Bäume erhält das Bild noch mehr Farbe, das gleich dem Dom besonders entzückend im Mondschein wirkt.

Der bedeutendste Palastbau Trients, das Castello del buon consiglio¹⁾ (Abb. 93), erinnert schon durch die Art, wie der mächtige Palast die Stadt dominiert, unwillkürlich an die castelli verschiedener italienischer Städte, wie Roveredo, Udine u. a. Der gotische Teil des Castello erhielt seine jetzige Gestalt 1474 bis 1484 unter dem Fürstbischof Johannes IV. von Hinderbach. Schon durch seine Loggia (Abb. 94), durch die architektonischen Details und die malerische Verwertung des Materials bekundet er sofort seine Zugehörigkeit zur venezianischen Baugruppe. Sein von Säulenarkaden umgebener Hof aber ist ein prächtiges Beispiel dieser italienischen Anlage, deren weitgreifende Wirkung wir ja bis zu den bescheidenen Bürger- und selbst Bauernhäusern Nordtirols, bis hinab zur Mündung des Inn verfolgten.



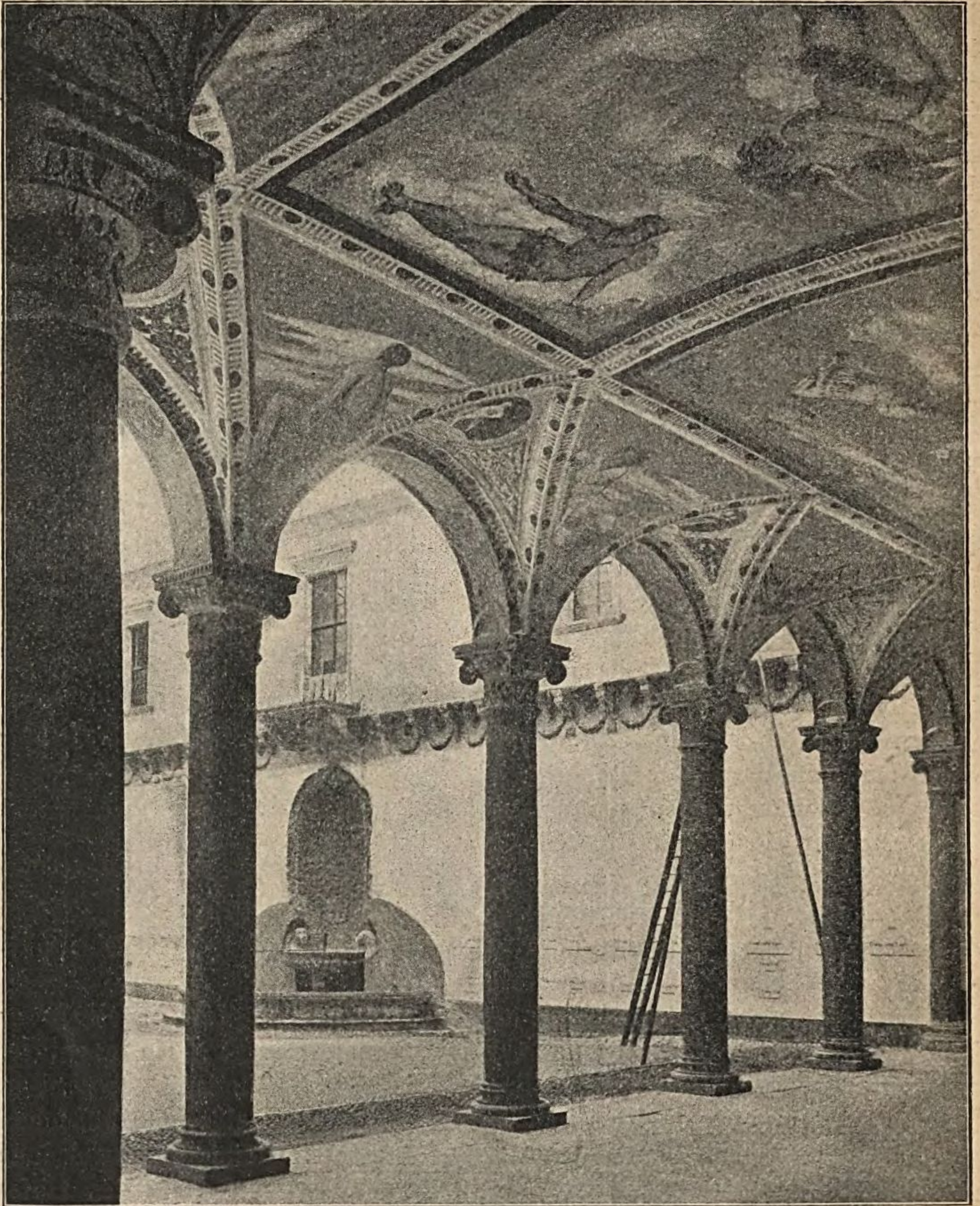
94. Gotische Loggia im Castell.

Einfach, aber grossartig ist der Renaissancebau des Castells, der seit 1525 unter dem Kardinal Cles, dem Erbauer von Sa. Maria maggiore, ausgeführt wurde. Auch sein Charakter ist rein italienisch, sowohl in der schlichten, aber doch wirkungsvollen Fassade mit einzelnen hübschen Details, unter denen namentlich der auf deutsche Einflüsse hinweisende Erker (Abb. 90) interessant ist, als in der eleganten Loggia des Hofes (Abb. 95), dem grossen Stiegenhaus und in den dekorativen Malereien.

Unter den Malern, welche diese Fresken ausführten, gehören die massgebenden der oberitalienischen Schule an, unter ihnen ist Marcello Fogolino aus Friaul gebürtig, er lernte in Vicenza und lebte in Trient, wo er 1536 auch die Dekoration zum Empfang König Ferdinands herstellte

1) Abbildungen in der Central-Commission 1859.

und wo sich, ausser seinen Deckenbildern im Schloss, von seiner Hand ein Altarbild Maria und Heilige in der Kirche S. Trinità findet und ein



95. Renaissance-Loggia im Castell.

anderes Altarbild in der Kirche zu Bovo bei Trient¹⁾. 1532 malte im Auftrage des Kardinals Cles Girolamo von Treviso im Castell, von dem

¹⁾ Crowe und Cavalcaselle: Geschichte der italienischen Malerei. Deutsch von Jordan. Leipzig 1869. Bd. V. 474, auch Semper, Wanderungen S. 171.

sich im Treppenhouse des zweiten Stockwerkes Bilder erhalten haben¹⁾. 1540 beruft Kardinal Madruzzo den Girolamo Romanino, der in der Halle des Untergeschosses Lünetten, die Monochrombilder an den Wänden und das Tonnengewölbe des Treppenhauses, sowie die Loggia auf dem ersten Treppenabsatz malte²⁾; unter den Meistern, die im Castell thätig waren, wird auch der Veroneser Brusasorci genannt.

Wie der grossartigste Palastbau Trients, so ist auch dessen Hauptkirche, der Dom, ein Werk italienischer Kunst, das mit Recht auch stets dieser zugesprochen wurde. Andererseits aber besitzt gerade er auch einige, allerdings sehr selbständig verarbeitete, deutsche Züge, sowohl in seiner Architektur, wie in den Grabsteinen.

Der Dom in Trient³⁾ scheint mir, abgesehen von den späteren, für unsere Gesichtspunkte nicht wesentlichen Veränderungen zwei Bauperioden anzugehören.

Unter Bischof Ulrich II. (1022—1055) wurde er gebaut und unter Bischof Friedrich von Wangen (1207—1218) durch den Comasken Adam von Arognio in einen Gewölbbau umgewandelt, womit er im wesentlichen seine heutige Gestalt erhielt.

Die Anlage des Domes⁴⁾, die, wie so häufig, von dem älteren Bau beibehalten wurde, entspricht in den wesentlichen Merkmalen den zahlreichen, grossartigen Benediktinerkirchen und Domen der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts in Deutschland. Die einzelnen hierfür massgebenden Teile, wie Querschiff, Chorquadrat u. s. w., lassen sich ja auch an italienischen Bauten, etwa dem Dom zu Parma, nachweisen, wie das System aber als Ganzes formuliert ist, erinnert es entschieden mehr an die gleichzeitigen, zahlreichen deutschen Kirchen, mit denen ein solch allgemeiner Zusammenhang damals auch höchst wahrscheinlich ist.

Das Gemeinsame all dieser Kirchen ist die organisch entwickelte, kreuzförmige Basilika mit zwei Westtürmen, deren Ostpartie: Vierung, Querschiff und Chorquadrat deutlich ausgesprochen, meist bestimmte Verhältnisse zeigt, ferner beträgt die Breite der Seitenschiffe gewöhnlich die Hälfte jener des Mittelschiffes, womit zugleich auch die Entfernung der Pfeiler bestimmt wird. Während sonst die Querschiffarme und das Altarhaus meist die Grösse der Vierung besitzen, sind sie hier, zumal das letztere erheblich kleiner, Ausnahmen, die sich allenthalben finden, da die Baumeister ja nur das System im ganzen aufgreifen, im einzelnen aber keineswegs durch dasselbe gebunden sind.

1) Crowe und Cavalcaselle Bd. VI. S. 289.

2) Crowe und Cavalcaselle Bd. VI. S. 454.

3) Kunstdenkmale des österreichischen Kaiserstaates I. 152 ff. gute Abhandlung von Messmer und Kink.

4) Dass ein älterer Kern in dem Dom steckt, erkennt auch Messmer S. 163, ebenso führt Mothes: Die Baukunst des Mittelalters in Italien, S. 383, die Anlage des Baues auf Ulrich zurück, den weiteren Ansichten dieses Verfassers S. 433 f. kann ich jedoch nicht beistimmen.

Die charakteristischen Grundzüge jener Anlage aber, die für den Eindruck des ganzen Domes sehr massgebend sind, werden festgehalten und ebenso die beiden in den Dom einbezogenen Westtürme, die der italienischen Kunst fremd sind, was wahrscheinlich auch der Grund war, dass der nördliche nur teilweise, der südliche nur im Unterbau ausgeführt wurde.

Messmer meinte, dass das Verhältnis von Höhe zu Breite, das schlanke, energische Ansteigen gegenüber der breiteren Anlage italienischer Kirchen deutsch anmute, was richtig ist, jedoch ist die Wirkung des Raumes eine wesentlich andere als bei deutschen Kirchen durch die hohen Seitenschiffe.

Die Seitenschiffe des Domes sind nämlich so hoch geführt, dass sich der Eindruck stark dem einer Hallenkirche nähert, was wegen der folgenden Herrschaft der Hallenkirchen in Tirol besonders interessant ist. Die Hochwand des Mittelschiffes wird dadurch sehr beschränkt, die selbständige Beleuchtung desselben, für die nur kleine Rundbogenfenster im Schildbogen angebracht werden können, ist höchst unbedeutend, die Abstände der hohen, stattlichen Pfeiler erscheinen dadurch kleiner als sie in der That sind.

Die geringe Bedeutung der Hochwand ist nun aber entschieden nicht deutsch, sondern weist auf die oberitalienische Kunst; auch im weiteren Verlauf der mittelalterlichen Architektur Italiens in der Gotik ist die geringe Überhöhung des Mittelschiffes und damit das Zurücktreten des hohen Seitenlichtes charakteristisch.

Den Zusammenhang des Trientiner Domes mit der Lombardei aber beweist im Innern vor allem die Kuppel über der Vierung, ferner dass bei allen Pfeilern und ihren Vorlagen stets das gleiche, etwas phantasielose, spätromanische Kapital wiederkehrt, ebenso wie an den Portalen. Am Äussern deuten auf die Zugehörigkeit des Baues zur oberitalienischen Gruppe wieder die Kuppel, die Zwerggallerien, die Portale und die Radfenster, von denen das westliche mit den flüchtigen Skulpturen Christi und der Evangelistensymbole den Charakter venezianischer Kunst hat, während für das nördliche, um das sich die nicht weiter belangreiche Darstellung des Glücksrades zieht, schon Messmer das Rundfenster der Fassade von St. Zeno in Verona als Vorbild nachwies.

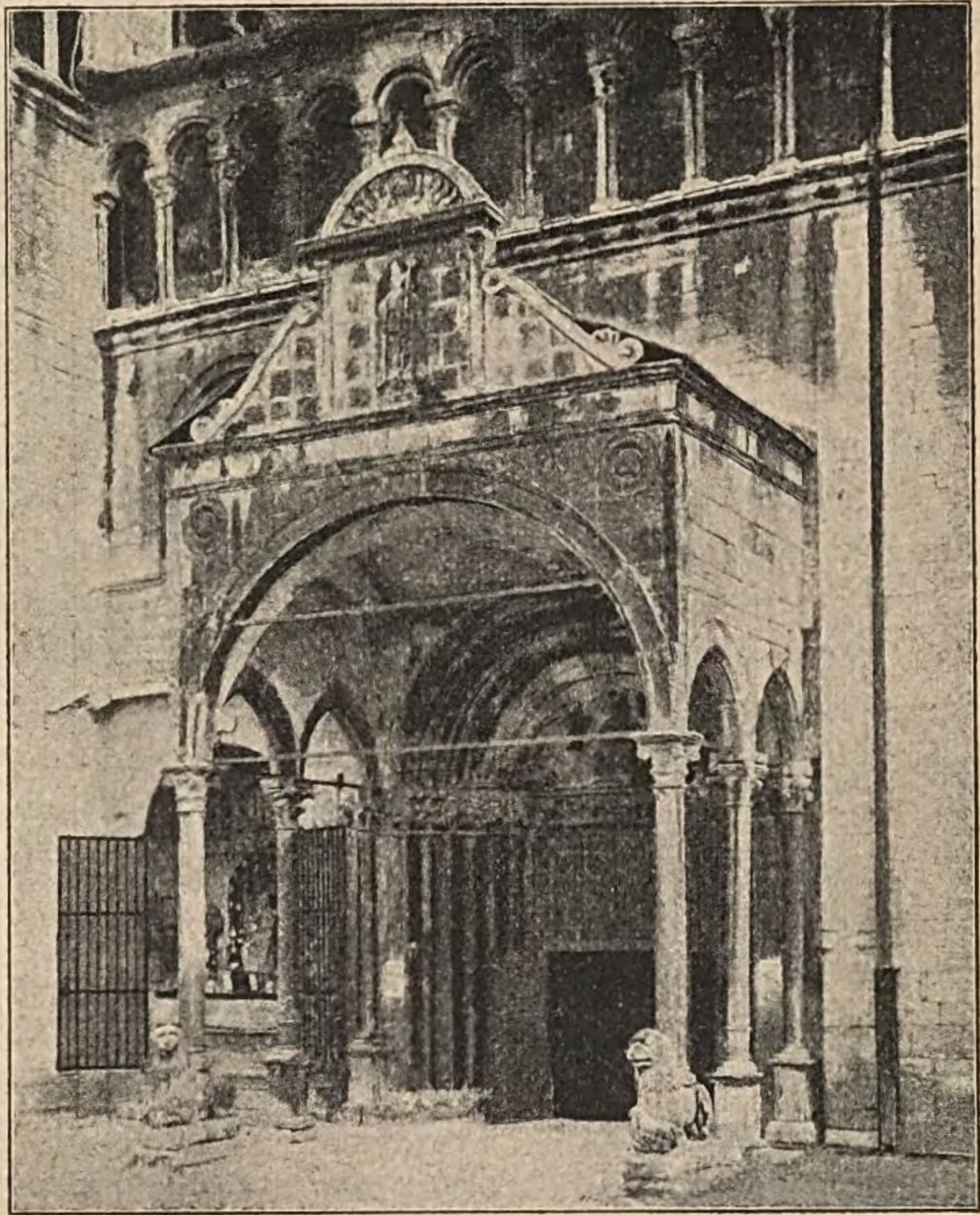
Der Vorbau der Portale wird, wie in der Lombardei, durch Säulen getragen, von denen des Ostportales steht die eine auf vier kauernenden Männchen, die andere auf einem Löwen, ein Löwe liegt auch auf dem Dach dieses Vorbaues. Die reiche, dekorative Plastik, jene Fülle phantastischen Ornamentes, wie sie die deutschen Bauten namentlich des 12. Jahrhunderts zeigen, die wir auch besonders an älteren lombardischen Bauten wie St. Zeno in Verona, St. Michele in Pavia treffen, findet sich bei dem Bau des 13. Jahrhunderts nicht, nur selten, wie an dem nördlichen Fenster des Nordturmes werden wir an sie erinnert, oder etwa durch die in Knoten geschlungene Doppelsäule

an dem Ostportal. Derartige Säulen, von denen sich eine auch in der Zwerggalerie findet und zwei an einem Fenster der Hauptapsis, sind bekanntlich in der romanischen Baukunst der Lombardei häufig, aber sie finden sich auch, was wieder sehr bezeichnend für die weite Verbreitung solcher Ziermotive ist, im Kreuzgang von St. Zeno bei Reichenhall, in Würzburg¹⁾, aber auch in Sachsen, wie bei der Neumarkter Kirche in Merseburg.

Am nördlichen Hauptportal des Domes (Abb. 96), an dessen Vorbau das erste der drei Säulenpaare und die Schau-seite mit dem Aufbau in der Frührenaissance erneuert wurden, zeigt das Tympanon den lehrenden Christus zwischen den Evangelistensymbolen. Dieser Christus, die bedeutendere Marienstatue neben dem Portal, der erwähnte, plastische Schmuck der Radfenster und die rohe, spätromanische Relieffigur eines Engels an einem Hause nördlich von Sa. Maria maggiore sind die Reste romanischer Plastik in Trient.

Die Haltung jenes Christus im Tympanon des Hauptportales des Doms, der mit der Linken das Evangelium auf das Knie stützt, die Rechte lehrend erhebt, ist die bei solchen Darstellungen Christi namentlich auch an den Portalen allgemein übliche. Daher beweist, entgegen den jetzt oft auftretenden Ansichten, eine selbst sehr nahe Übereinstimmung solcher Figuren durchaus nicht irgend welche direkten Beziehungen zwischen denselben.

So begegnen wir dieser Darstellung Christi, die sich in der nordischen Kunst bis in die Karolingerzeit, in der italienischen bis in die altchristliche Periode zurückverfolgen lässt, ebenso in der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts am Portal von St. Emmeram in Regensburg, wie etwa gleichzeitig



96. Nordportal des Domes.

¹⁾ Jetzt im bayerischen National-Museum. Katalog Bd. V. Nr. 18.

mit der Trienter Portalskulptur in dem Christus aus Reichenbach in der Oberpfalz ¹⁾. Die Regensburger Figur ist natürlich wegen der frühen Entstehungszeit altertümlich, streng befangen, der Reichenbacher Christus dagegen, weil gleichzeitig, auf etwa derselben Entwicklungsstufe wie der in Trient, aber durch einen tüchtigeren Künstler und daher weit besser ausgeführt.

Im Gegensatz zu dem für die Zeit überraschend guten Faltenwurf des Christus aus Reichenbach, sind bei dem in Trient die Falten wenig verstanden, wegen der fortgeschrittenen Zeit sind sie zwar freier als in der geradezu kindlich befangenen Kunst der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts, aber sie sind flüchtig, zuweilen auch derb und ganz unverstanden, es ist eben die Arbeit eines schwachen Künstlers einer entwickelteren Periode ²⁾.

Interessanter, schon weil besser, ist jene in weissem Marmor ausgeführte Madonna aus der Mitte des 13. Jahrhunderts in der Nische neben dem Nordportal des Domes. Die Madonna hält das Kind, das einen langen Rock trägt, auf ihrem linken Schoss, mit der Rechten reicht sie ihm einen Apfel ³⁾.

Die tüchtige Figur steht auf gleicher Stufe wie deutsche Arbeiten der Zeit, sie hat daher, zumal die Kunst damals noch so wenig individuell, mit ihnen gar manche äusserliche Ähnlichkeit, aus diesen nun aber, wie das jetzt so häufig geschieht, einen direkten Einfluss deutscher Kunst auf diese Figur in Trient, oder gar auf ein umgekehrtes Verhältnis zu schliessen, wäre gerade so verfehlt, wie bei den eben besprochenen Christusfiguren.

Der für die historische Stellung dieser Werke interessanteste Zug, der Trieb lebendiger zu gestalten, der die Verwandtschaft derselben noch wesentlich steigert, beweist ebenfalls keinen direkten Zusammenhang derselben, weil er nicht von einer Figur ausgeht und auf die anderen übertragen wird, sondern den gemeinsamen Grundzug künstlerischen Strebens dieser Periode bildet. Er ist seit dem 12. Jahrhundert auf den verschiedenen Gebieten der Kunst der massgebende Faktor der Entwicklung und lässt sich daher naturgemäss auch ebenso in Frankreich und Italien, wie in Deutschland beobachten. Sieht man aber näher zu, so beginnen sich jetzt gegenüber der engeren Verwandtschaft älterer Kunst zwischen diesen Nationen doch schon bestimmtere Unterschiede herauszubilden, ja innerhalb derselben erhalten die einzelnen Schulgruppen individuelleres Gepräge, wie in Deutschland etwa die Gegensätze sächsischer, fränkischer und bayerischer Plastik deutlich zeigen.

Gegenüber der ältesten, ganz steifen, rein frontalen Darstellung der thronenden Maria mit dem Kinde, für den die Holzfigur aus Gars im bayerischen National-Museum ⁴⁾ ein treffliches Beispiel ist, vertritt die Madonna in Trient schon eine freiere Kunst. Wie bei der etwa gleichzeitigen Holzfigur der Maria mit dem Kinde im bayerischen National-Museum ⁵⁾ und der Steinfigur der Wessobrunner Madonna eben-

1) Jetzt im bayerischen National-Museum. Katalog Bd. V. Nr. 115.

2) Abbildung bei Atz S. 182.

3) Abbildung bei Atz S. 186.

4) Im Katalog noch nicht aufgeführt, da erst nach dessen Abfassung erworben.

5) Katalog des bayerischen National-Museums Bd. V. Nr. 146.

da¹⁾ ist das Kind ins Profil gesetzt und lebhafter bewegt, Maria neigt den Kopf etwas auf ihre linke Seite. Breite Zöpfe fallen über die Schultern der Maria herab, wie wir das auch noch bei der Anna, auf einer Holzgruppe der Anna selbdritt im bayerischen National-Museum²⁾ sehen, die wohl schon in den Anfang des 14. Jahrhunderts gehört.

Das Detail der Madonna in Trient ist noch mangelhaft, eine gewisse Freiheit zeigt sich dagegen namentlich auch in den Falten, die gegenüber der steifen Behandlung des streng archaischen Stils, den man so verkehrt immer wieder als byzantinisch bezeichnet, einen wesentlichen Fortschritt erkennen lassen, der ganz jenen Versuchen leiser Bewegung der Figur entspricht, mit ihnen den gleichen Grund, nämlich die stetig wachsende Naturbeobachtung hat.

Für die Anfänge gotischer Grabplastik ist im nördlichen Querschiff der Grabstein eines Bischofs, der wohl der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts angehört, nicht ohne Interesse, obgleich das Porträt sehr befangen, auch recht handwerksmässig gearbeitet ist³⁾. Der Verstorbene, der die Hände auf dem Leib übereinander gelegt hat, ruht mit seinem Haupt auf einem Kissen, dessen Ecken durch gotische Blätter geschmückt sind. Der Rahmen des Steines, der auf den Schmalseiten durch sehr unlogisch gestellte, gedrehte Säulchen gebildet wird, zeigt die Kenntnis der Dekorationsmotive veronesischer Frühgotik. Dasselbe gilt von einem einfach, aber ganz elegant ausgeführten Sarkophag des 14. Jahrhunderts, der über diesem Grabstein auf gut profilierten Konsolen ruht, wie wir dies so häufig in Verona und Venedig sehen.

Zeigen diese Grabsteine italienischen Charakter, so bieten dagegen andere deutscher Art verwandte Züge, die wir in der Lombardei oder gar weiter südlich nicht mehr treffen, ja der weitaus bedeutendste Grabstein, der des Sanseverino ist sogar eine deutsche Arbeit.

Im nördlichen Querschiff des Domes ist auch die Grabplatte des 1390 gestorbenen Bischofs Albert Graf von Ortenburg⁴⁾ aufgestellt, der auf einem Löwen steht. Die Relieffigur zeigt dieselbe Entwicklungsstufe wie deutsche Arbeiten der Zeit, nur ist der Stil der Falten laxer, die Ausführung des Porträts weniger fein, die besseren Arbeiten etwa der bayerischen Grabplastik dieser Zeit stehen entschieden höher.

Eine reiche Thätigkeit entfaltet die Trienter Grabplastik in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Eine leidliche Arbeit, wenn auch mit wenig Sinn für die damals sonst doch schon sehr entwickelte Individualisierung ist der schlichte Grabstein des 1465 gestorbenen Bischofs Georg Hoke⁵⁾.

Bedeutender und für Trient charakteristischer ist das Denkmal des 1486

1) Ebenda Nr. 124.

2) Ebenda Nr. 156.

3) Höhe 2,10 m, Breite 0,81 m.

4) Höhe 2,26 m, Breite 1,08 m.

5) Höhe 2,30 m, Breite 1,17 m.

gestorbenen Bischofs Johannes von Hinderbach¹⁾, des Erbauers des Castells, ebenfalls mit dem Porträt des Bischofs in ganzer Figur. Der individuelle Kopf ist ganz tüchtig, die Falten aber sind nur in sehr allgemeinen Zügen gegeben mit mehr malerischer Stilisierung, als dies damals in Deutschland üblich war. Das spätgotische, naturalistische Astwerk, das in reiche Blätter mündet, schliesst sich den hier üblichen Ornamentformen der Gotik an. Die tüchtige Arbeit scheint das Werk eines Trienter Künstlers, der sich zwar im allgemeinen deutschen Bischofsgrabmälern anschliesst, weshalb das Denkmal diesen zunächst auch verwandter als italienischen erscheint, dessen Stil, Ausführung und Ornament aber gleichwohl seiner Entstehung in Trient als einer italienischen Kunststadt deutlich Ausdruck geben.

Ein prächtiges Denkmal ist das des venezianischen Feldherrn Robert Sanseverino (Abb. 97), der 1487 in der für Herzog Sigismund siegreichen Schlacht von Calliano fiel, das Kaiser Maximilian 1493 durch den Steinmetzen Lucas Maurus ausführen liess²⁾ Die gut lebensgrosse Figur des, mit Ausnahme des Helms, vollkommen gerüsteten Ritters ist in sehr starkem Relief, teilweise, wie bei den Armen und dem Kopf, sogar rund gearbeitet. Fest und breitspurig steht der tapfere Hauptmann da, der mit der Linken an sein Schwert greift, in der Rechten die Stange eines Banners hält, das, um Sigismunds Sieg anzudeuten, gebrochen ist und dessen Fahne mit dem Löwen des hl. Markus niederstürzt. Dieses lebensvolle Porträt, das wertvollste unter den Grabsteinen des Domes, spricht ausserordentlich an durch die feste, energische Haltung des Hauptmanns, der mit einer Halbrechtswendung herauszuschreiten scheint, durch dessen Hände, namentlich aber durch sein verwittertes, trotzig ernstes Antlitz mit den scharf gerissenen Zügen, die einen prächtigen Sinn für Charakteristik zeigen und entschieden deutsch anmuten, wie ja auch der von Schönherr entdeckte Meisternamen Lucas Maurus ein deutscher ist. Dass dieser Mann aber durch die italienische Kunst manches gelernt, ist ebenfalls sicher, denn die gut verstandene, trefflich bewegte Gestalt, die freie, zügige Behandlung, die so wirkungsvoll in den Haaren, so schwungvoll in dem niederstürzenden Banner, so geschickt in dem Vermeiden alles Kleinlichen, werden wir bei einem deutschen Künstler, welcher der italienischen Kunst ganz fern stand, in dieser Weise 1493 wohl nicht leicht finden. Über dem Porträt erinnern die Wappen von Friendsberg, Tirol und Habsburg an den kaiserlichen Stifter.

Wie deutsch und italienisch hier wechselnd herrschen, zeigt durch den Gegensatz zu diesem Denkmal das nur zwei Jahre später (1495) für den Rechtsgelehrten Calapinus errichtete mit seinem ausgeprägten Stil oberitalienischer Frührenaissance, das offenbar das Werk eines ausschliesslich durch italienische Kunst gebildeten Steinmetzen ist.

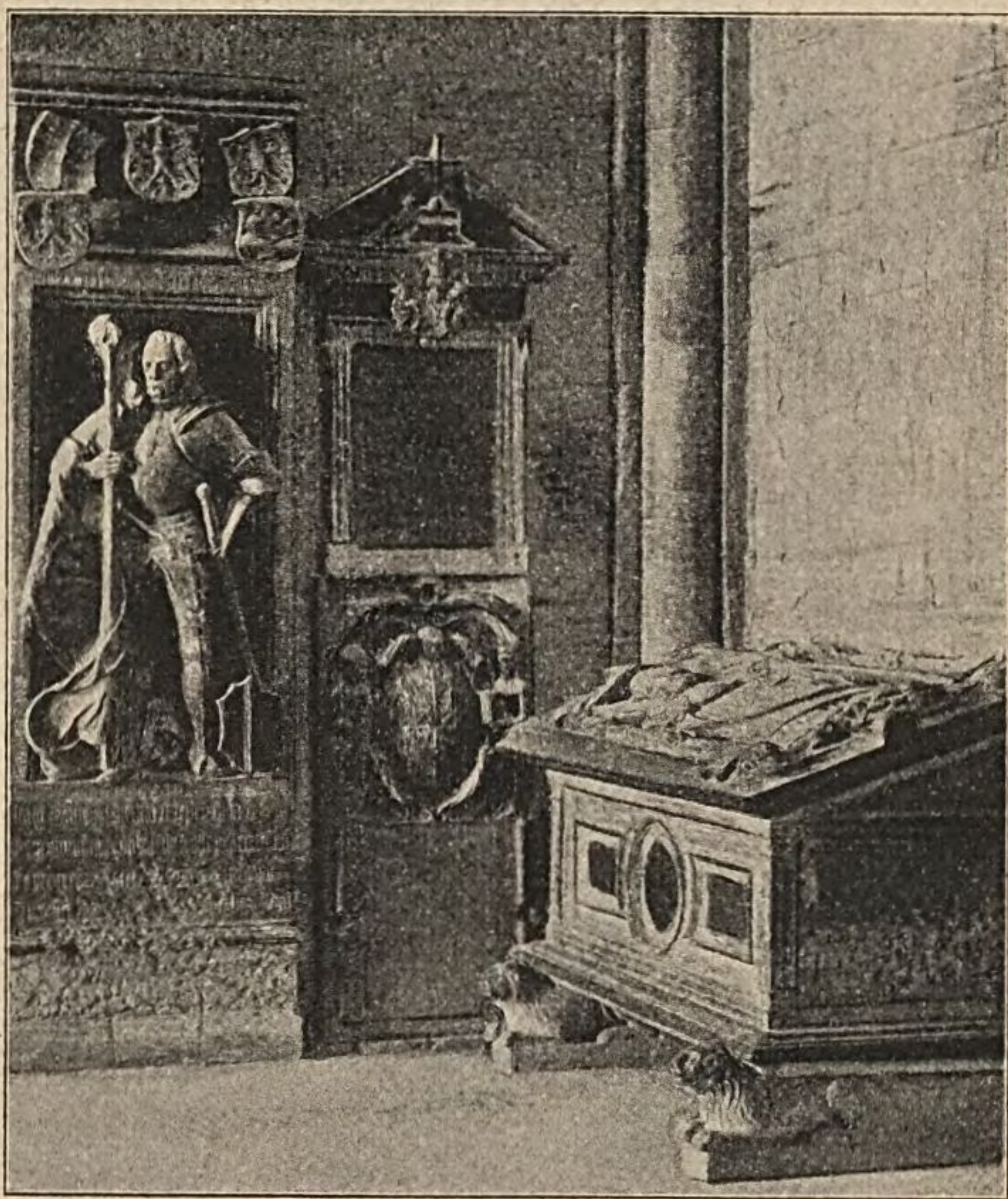
Der Sarkophag dieses, am Westende des südlichen Seitenschiffes auf-

1) Höhe 2,40 m, Breite 1,28 m.

2) Jahrbücher der Kunstsammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses, Bd. I, S. 191 ff.

gestellten Grabmals ist an den Ecken durch Renaissancepilaster geziert, an seiner Vorderseite stehen zwei geflügelte Putten als Wappenhalter. Auf ihm liegt, nach italienischer Art, etwas schief geneigt, damit wir sie besser übersehen können, die mit Renaissanceornament eingefasste Platte, auf der in flach gearbeitetem Relief die Porträtfigur des Calapinus dargestellt ist. Mit geschlossenen Augen und über den Leib gefalteten Händen liegt er da und hat, wie die Gelehrten in Padua, um sanfter zu ruhen, ein par der lieben Folianten unter sein Kopfkissen geschoben.

Den Eindruck einer deutschen Arbeit unter italienischem Einfluss macht dagegen wieder der Grabstein, welcher dem im folgenden Jahre (1496) verstorbenen Bischof Ulrich von Frundsberggesetzt wurde. In dem nach deutscher Weise spätgotischen Rahmen des stattlichen Grabsteins¹⁾ sehen wir St. Ulrich und Hieronymus. Der Einfluss italienischer Kunst aber zeigt sich nicht nur äusserlich in dem beträchtlich überlebensgrossen Massstab der Porträtfigur²⁾, sondern vor allem auch in dem freieren Stil, der hier besonders gelungen und auch nicht, wie namentlich im Porträt so häufig, zu



97. Grabstein des Sanseverino.

oberflächlicher, allgemeiner Behandlung führt. Das Porträt dieses Grabsteines, des neben dem des Sanseverino bedeutendsten im Dom zu Trient, ist vielmehr in grossen Zügen sicher und lebensvoll erfasst.

Eine eigenartige Verbindung deutscher und italienischer Weise zeigt das Grabmal des Bischofs Ulrich von Lichtenstein am Ostende des südlichen Seitenschiffes, das sich dieser wohl zu Ende des 15. Jahrhunderts und zwar noch zu seinen Lebzeiten setzen liess, wie folgende Inschrift auf der Schmalseite meldet: »Udalricus de Lichtenstein, princeps ac pastor

1) 2,85 zu 1,37 m.

2) 2,20 m hoch.

optimus sibi vivens paruit sedem in qua, spiritus dum superna petit, moliter ossa quiescunt«.

Das Denkmal (Abb. 97) besteht aus einer grossen Tumba und einer mächtigen Platte mit dem Reliefbildnis des Bischofs, wohl von einem Trienter Künstler gefertigt, besitzt es im wesentlichen italienischen Charakter; während aber die Tumba den Stil italienischer Frührenaissance zeigt, verrät der Deckel entschieden die Kenntnis deutscher Bischofsgräber.



98. Wappen Bischof Georg II. von 1458.

Die Tumba, die auf zwei Löwen ruht, ist in hellem Marmor ausgeführt, in den einfach umrahmte Felder in schwarzem Marmor eingelassen sind. Ausserdem schmücken sie an den Ecken Renaissancepilaster, ein gut profilierter Sockel und ein Gesims mit tauartig gedrehter Verzierung, die in der venezianischen und veroneser Kunst sehr gebräuchlich ist.

Die Deckplatte aus rotem Marmor dagegen¹⁾ wird nach deutscher Art durch spätgotisches Ornament umrahmt. Das Relief ist nicht bedeutend, die Gesichtszüge lassen zwar ein Porträt erkennen, entbehren aber der feineren Durchführung,

die dem Relief überhaupt, zumal in den recht schwachen unteren Partien mangelt.

Spuren des regen Lebens der Trienter Plastik aus dem Ende des 15. Jahrhunderts, daneben auch einige beachtenswerte Werke der folgenden Zeit finden wir auch noch an anderen Orten der Stadt. So ist in dem Hause nördlich von Sa. Maria maggiore, wo wir schon den ro-

¹⁾ Höhe des Denkmals, an der Wand gemessen, 1,90 m, Länge desselben 1,55 m, Breite 1,30 m.

manischen Engel betrachteten, ein Relief aus rotem Marmor eingelassen vom Ende des 15. Jahrhunderts, das etwas überlebensgross den mit Wunden bedeckten Leichnam Christi darstellt, der mit über dem Leib gekreuzten Armen auf einer Truhe liegt, eine ganz tüchtige, auch im Ausdruck nicht uninteressante Arbeit.

Im Hof der scuola media di commercio findet sich ein hübsches Wappen des Bischofs Georg II. von 1458 (Abb. 98) und von 1535 der originelle Grabstein eines Musikers (Abb. 99). In starkem Relief bringt er das sehr naturalistische Porträt des rechts hinschreitenden Sackpfeifers, eine prächtige Genrefigur.

Von den hier aufgestellten Steinen mag auch noch ein bischöfliches Wappen, eine bessere Arbeit des 17. Jahrhunderts, erwähnt werden, das von einem Zollhaus stammt, wie die deutsche und italienische Inschrift besagen: »Hye gebt den Zoll. — Qui si paga il Datio.«

Das Dominieren des italienischen Charakters zeigt sich, wie allenthalben in der Kunst Trients, so auch in den Wandgemälden des 14. und 15. Jahrhunderts, von denen sich bedeutendere Reste im Dom und in S. Apollinare erhalten haben. Im Dom¹⁾ ist die ältere Gruppe im südlichen Kreuzarm, eine Madonna mit zwei Heiligen und einem Donator, eine Kreuzigung mit Maria, Johannes und Heiligen und schliesslich noch eine thronende Madonna mit Heiligen.

Etwas später erst, gegen den Schluss des 14. Jahrhunderts, entstanden die Bilder im nördlichen Kreuzarm: sechs Szenen aus der Legende eines jugendlichen Heiligen, die Enthauptung Johannes des Täufers, Christi Geburt und Auferstehung und eine Dreieinigkeit. Die Domsakristei besitzt eine Madonna mit Heiligen nach Mitte des 15. Jahrhunderts von Cerchino da Verona²⁾; Francesco Verlas aus Vicenza malte hoch oben im rechten Querschiff des Domes 1515 eine Madonna mit Heiligen³⁾, auch Girolamo Romanino, den wir bereits unter den Malern im Castell kennen lernten, malte ein Madonnenbild für den Dom⁴⁾.



99. Grabstein eines Musikers
von 1535.

1) Atz: Kunstgeschichte von Tirol, S. 353.

2) Crowe und Cavalcaselle Bd. V. S. 488.

3) Ebenda Bd. V. S. 446. — 4) Ebenda Bd. VI. S. 454.

Aussen an der Westseite von St. Apollinare sehen wir aus dem Ende des 14. Jahrhunderts St. Christoph und drei Bischöfe rechts und links des Portales. In die so charakteristischen Bordüren, die wir mit gewissen Veränderungen allenthalben in Südtirol treffen, sind über den Bischöfen Maria und zwei Engel und über Christoph Christus und zwei Bischöfe gemalt. Am Triumphbogen von St. Apollinare aber überrascht uns ein dreiviertel lebensgrosser Schmerzensmann, dem Dürers Stich des stehenden Schmerzensmannes zu Grunde liegt.

Die mittelalterlichen Wandgemälde Trients sind durchgehends stark beschädigt, von den meisten sind nur Fragmente erhalten; sie bilden aber doch einen wesentlichen Zug im Bilde der Kunst dieser Stadt. Dass der Zusammenhang mit Italien sich in ihnen anders zeigt als in den Bozener Fresken ist keine Frage. Im Gegensatz zu diesen, die deutsche Arbeiten sind, auf welche die italienische Kunst anregend wirkte, kann man die Trienter mit Recht als einen nördlichen Ausläufer oberitalienischer Wandmalerei bezeichnen, von giottesker Schule und Richtung darf aber gleichwohl auch hier nur im allerweitesten Sinn gesprochen werden. Den anderartigen Zusammenhang mit Italien bestätigen ja auch Francesco Verlas und die genannten Maler von Tafelbildern, denen etwa noch Moretto mit seinem Altarbild in Sa. Maria maggiore¹⁾ anzureihen wäre, dasselbe lehrten uns ja auch schon die Malereien im Castello.

Allerdings aber besitzen andererseits teilweise schon durch die gemeinsamen Beziehungen zur italienischen Kunst die Trienter, Bozener und Brixener Wandgemälde des Mittelalters manches Verwandte, wodurch der, trotz mannigfacher Schattierungen im einzelnen, im ganzen doch einheitliche Charakter der grossen Gruppe der mittelalterlichen Malerei Südtirols sich bildet.

Die Periode des romanischen Stils ist die wichtigste in der kirchlichen Baukunst Trients, schon weil ihr deren bedeutendster Bau, der Dom entstammt, in dem, wie wir sahen, im weiteren Verlauf des Mittelalters auch vor allem Plastik und Malerei thätig waren. Der romanischen Periode und zwar wohl dem späten 12. oder dem Beginn des 13. Jahrhunderts gehört aber auch die originelle Kirche St. Apollinare an, in der Vorstadt Piè di Castello hart an der Etsch gelegen²⁾. Diese Kirche besteht aus zwei annähernd gleichen Räumen, Chor und Schiff, die ein weit vorspringender Triumphbogen trennt und von denen jeder durch eine achteilige Kuppel überwölbt wird.

Die Kuppel spielt in der Baukunst Oberitaliens, aus der wir sie ja schon mit der Domkuppel nach Trient kommen sahen, eine so wichtige Rolle, dass auch der Gedanke, einen Bau mit zwei Kuppeln zu schmücken,

¹⁾ Crowe und Cavalcaselle Bd. VI. S. 472.

²⁾ Mit Abbildungen besprochen von A. Essenwein, Central-Commission 1859, S. 13 ff.

nahe lag, um so mehr, als St. Marco in Venedig ja direkte Anregung zum Vielkuppelsystem bot.

Mit Byzanz dagegen steht der Bau nur in dem weitläufigsten Zusammenhang durch den Einfluss, den dieses über Venedig auf die lombardische Kunst übte¹⁾. Die oberitalienischen Kuppeln und die Mehrzahl der Kuppeln bei St. Marco regten den Architekten von St. Apollinare zu seinem Bau an; die Art aber, wie er die beiden Kuppeln verwertete, finden wir, wenigstens meines Wissens, in Oberitalien nicht wieder, in dem Künstler weckte eben das in der Lombardei Gesehene originelle Gedanken, wie sich ja auch in den einfachen Details ein entschieden selbständiger Sinn zeigt.

Der neue Gedanke der Anlage der zwei Kuppeln war aber allerdings mehr originell als schön und praktisch, denn die beiden durch den weit vorspringenden Triumphbogen zu sehr getrennten Räume wirken durchaus nicht günstig. Ebenso ist das Äussere des Baues keineswegs ansprechend, da die beiden Kuppeln durch eine Erhöhung der Schiffmauer und das darauf liegende Giebeldach verdeckt werden, so dass ein ungegliederter, sehr hoher Kasten entsteht.

Auf den Zusammenhang mit der Kunst der Lombardei, an den die Kuppeln von St. Apollinare erinnern, deutet auch die dritte romanische Kirche Trients, das jetzt profanierte St. Lorenzo in der Nähe des Bahnhofs. Denn diese Basilika des späten 12. oder der 1. Hälfte des 13. Jahrhunderts²⁾ zeigt sowohl in der schwachen Ausbildung des Querschiffes, das nicht über die Flucht der Seitenschiffmauern vorspringt, und in der Kuppel über der Vierung, als in dem Schluss mit drei Apsiden, von denen jene der Seitenschiffe nicht aus der Mauer heraustreten, Momente, die, gleich dem Ornament aussen an den Kapitälern der Hauptapsis, das den Charakter des 12. Jahrhunderts trägt, bestimmt auf die lombardische Baukunst hinweisen.

An die Blütezeit der kirchlichen Baukunst Trients in der romanischen Periode erinnert durch ihren schlanken Campanile auch die berühmte Konzilskirche Sa. Maria maggiore, während sie selbst ein einheitlicher Bau oberitalienischer Frührenaissance ist³⁾.

Sa. Maria maggiore wurde nach der Inschrift, aussen an der Südseite des Chores unter dem bischöflichen Wappen, auf Veranlassung Bischof Bernhard II. von Cles 1520 begonnen, und eine weitere Inschrift von 1523 meldet: »Antonius Medalla Lapidida de Pello superiori vallis Intelvi Cumensis huic operi prefuit.«

Dass in Trient mit seiner ausgesprochenen italienischen Kunst der im 16. Jahrhundert durch einen Comasken ausgeführte Neubau den Stil

1) Anders urteilt Atz S. 68.

2) Die Annahme von Mothes, der den Bau in das 11. Jahrhundert setzt, ist meines Erachtens unhaltbar. Abbildung bei Atz S. 83.

3) Über die Geschichte dieses Baues: Zanella: S. Maria maggiore. Trento 1879.

italienischer Renaissance trägt, erscheint nur selbstverständlich, und wenn man am Dom und St. Apollinare, daneben an S. Lorenzo den italienischen Charakter der romanischen Architektur Trients studiert hat, wenn man sieht, wie hier italienische Art dem Land und Volk, dem Haus und Palast eigentümlich ist, dann denkt man, sollte sie bei der Renaissancekirche nicht besonders auffallen.

Gleichwohl wird neben dem Castello dem Wanderer aus dem Norden Sa. Maria maggiore am fremdartigsten entgegentreten, ihm dadurch besonders deutlich sagen, dass er sich jetzt im Italienischen befindet. In der entwickelten Kunst der Renaissance sprechen sich die Individualitäten, und damit die Gegensätze, eben naturgemäss stärker aus, als in der doch noch vielfach befangenen des romanischen Stiles.

In der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts war, wie wir sahen, auch die Kunst in Deutsch-Südtirol, besonders auch in Bozen und der von ihm beherrschten Gegend ausserordentlich thätig. Trotz bald mehr, bald minder stark auftretender italienischer Einflüsse bleibt ihr Charakter deutsch, was schon der starke Nachklang mittelalterlicher Kunst in der Architektur, wie Plastik und Malerei zeigt, ja das Deutsche spricht sich, wie wir wiederholt beobachteten, jetzt trotz mancher Berührung mit Italien noch klarer aus, als in der mittelalterlichen Kunst. Ein so schlagender Gegensatz, wie ihn die spätgotischen Kirchen des 16. Jahrhunderts etwa in Kaltern, gleich dem spätgotischen Altar in Pinzon oder dem aus Tramin oder auch dem deutschen Renaissance-Altar von 1521 in Soell, gegenüber der Kirche Sa. Maria maggiore in Trient zeigen, ist unter den gleichen Verhältnissen in früheren Perioden nicht denkbar.

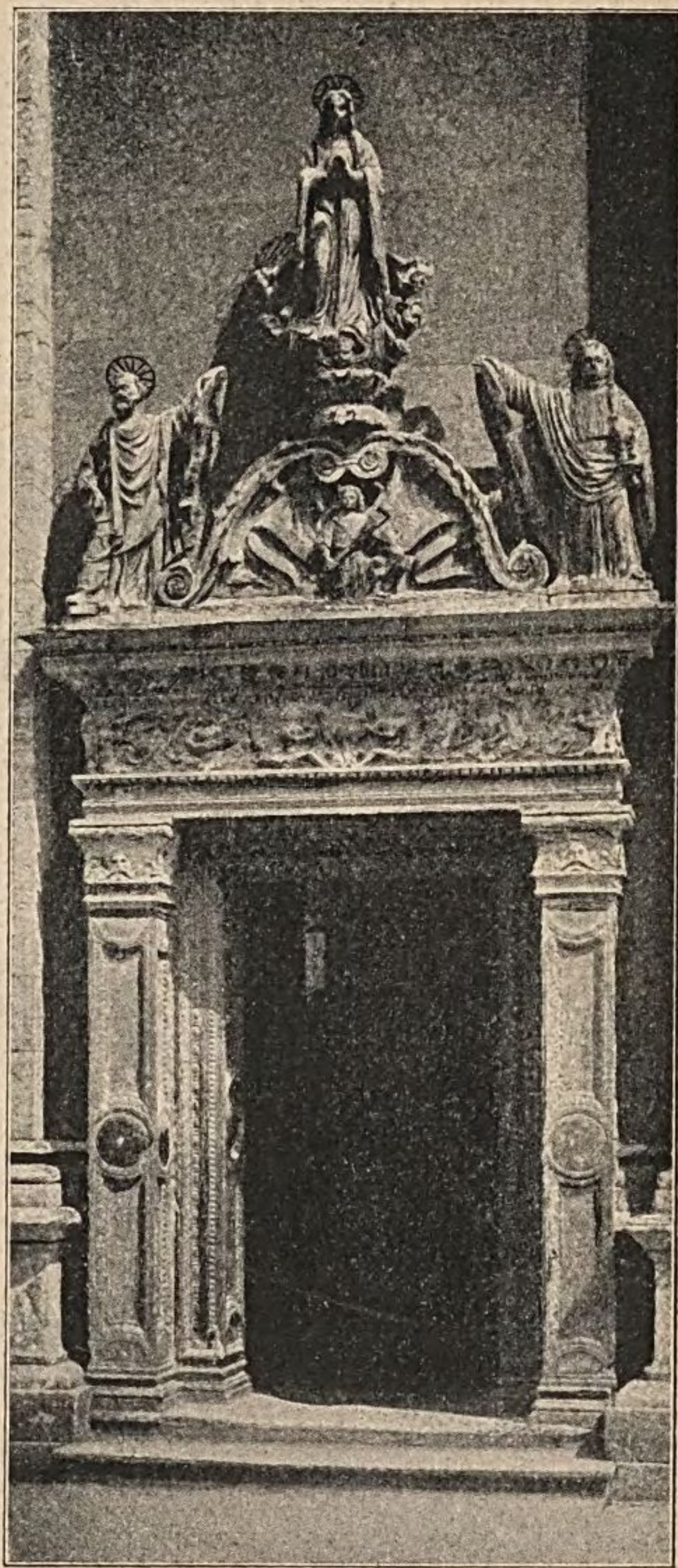
Die italienische Eigenart der romanischen Bauten Trients wird der Fachmann rasch erkennen, bei dem Castello in seinen gotischen, noch mehr in seinen Renaissanceteilen aber und bei Sa. Maria maggiore wird jeder, der mit offenen Augen die Kunstwerke beobachtet, an denen er vorübergeht, sich sagen müssen, ein solcher Bau ist zu dieser Zeit in deutschen Landen nicht möglich, ja abgesehen natürlich von Bauten des 19. Jahrhunderts, die mit historischem Studium auf die Kunst anderer Länder und Perioden zurückgreifen, ist er es auch nicht in späterer Zeit. Denn wie verschieden sich hier die Dinge entwickelten, lehrte uns schon die Hofkirche in Innsbruck. Ihre Vorhalle, ein so charakteristisches Denkmal für die Brennerstrasse, durch den Trienter Meister erbaut, könnte eben so gut in Trient stehen, das Innere dieser Kirche aber ist in Italien undenkbar, zumal in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts.

Sa. Maria maggiore zeigt die für die entwickelte Renaissance so charakteristische einschiffige Anlage. Ein Tonnengewölbe überspannt das Schiff, das auf jeder Seite drei Kapellen begleiten. Der Chor schliesst mit einer stattlichen Apsis. In Oberitalien bietet eines der grossartigsten und historisch bedeutungsvollsten Beispiele dieser Anlage die nach Albertis Plänen um 1472 begonnene Kirche St. Andrea in

Mantua, in Süddeutschland dagegen fasst sie erst Fuss mit der mehr als hundert Jahre später begonnenen Michaelskirche in München.

Die ursprünglichen, geschnitzten und reich vergoldeten¹⁾ Altäre in Sa. Maria maggiore haben sich leider nicht erhalten. Die jetzigen Altäre weisen darauf hin, dass Trient, dessen Bedeutung als Mittelpunkt des Kunstlebens im italienischen Südtirol eine sehr erhebliche ist, im 18. Jahrhundert mit seinem Einfluss auch über diese Grenzen hinausgriff, wie wir ihm ja durch die Berufung von Meistern aus Mori und Roveredo schon im Dom zu Brixen begegneten.

Die reizvollen Werke dekorativer Plastik, die zum Schmuck der Kirche gegen Mitte der dreissiger Jahre des 16. Jahrhunderts ausgeführt wurden, das reiche Westportal, wie das feine Südportal (Abb. 100) mit seinem graziösen Ornament und dem echt italienischen, zierlichen musizierenden Engel sind gleich der prächtigen Orgelbrüstung von 1534 mit ihrem hübschen Ornament und den feinen Reliefs durchweg italienische Arbeiten.



100. Südportal von Sa. Maria maggiore.

Trient hat Rottmann an die Spitze seiner italienischen Landschaften in den Arkaden des Münchener Hofgartens gestellt, und in der That haben wir mit Trient das Ziel unserer Wanderung erreicht, der Künstler ist hier in Italien, denn Land und Volk, ja auch die Kunst, die hier an dieser Strasse zuerst seit dem Verlassen der deutschen Gegend sich bedeutend entfaltet, sind italienisch.

Für kunstgeschichtliche Studien über die Gegensätze und Wechselbeziehungen deutscher und italienischer Kunst bietet die alte Strasse über den Brenner, die eine so wichtige Verbindung zwischen beiden herstellt, an der sich dadurch gar eigenartige Übergänge bilden, ein höchst interessantes Arbeitsfeld.

¹⁾ Zanella a. a. O.

Gar mannigfache Anregungen erhielten die deutschen Gegenden aus dem Lande, das namentlich seit Karls des Grossen Tagen unsere Lehrerin in der Kunst war, die bedeutende deutsche Kunst aber war auch nicht ohne Einfluss auf das italienische Trient. Im ganzen aber bleibt die Kunst deutsch bis zu der Grenze, wo Landschaft und Volk italienischen Charakter zeigen, wo auch sie dann italienisch wird.

In sehr allgemeinen Zügen, jedoch immerhin deutlich erkennbar, zeigen sich die italienischen Anregungen in Nordtirol, ja sie gehen noch weiter bis zur Mündung des Inn in die Donau. In Südtirol, namentlich von Brixen an werden sie stärker, noch mehr nehmen sie von Bozen ab zu.

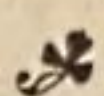
Wir beobachten eine zunehmende Annäherung an die italienische Kunst, am auffallendsten da, wo, wie beim Wohnhaus, die Gewohnheiten und Bedürfnisse des täglichen Lebens mitsprechen, da diese dem südlichen Lande immer verwandter werden, man hier gern das Haus des nahe gelegenen Ortes, der nachbarlichen Stadt nachahmte.

Auch die höhere Kunst zeigt eine derartige Annäherung, auch in den Kirchen von Schwaz bis Bozen und Neumarkt konnten wir Verwandtes beobachten. Aber die Verhältnisse gestalten sich hier mehrfach doch auch anders dadurch, dass diese Kunst von bestimmten, grösseren Mittelpunkten ausgeht, für die grössere Verhältnisse, direkte Verbindungen in Frage kommen, von denen natürlich die wichtigste ist, das Reisen deutscher Künstler nach Italien, daneben seit der Renaissance auch die Berufung italienischer Künstler nach Deutschland. Das erklärt denn auch, wenn wir nach den Endpunkten unserer Strasse hinaussehen, dass Städte wie Augsburg, München oder Salzburg, ja durch Dürer selbst Nürnberg oft früher, namentlich aber konsequenter und historisch bedeutender an die italienische Kunst anknüpfen, ein anderes Verhältnis zu ihren Hauptorten, namentlich zu Venedig zeigen, als die Städte an der Brennerstrasse oder gar als die von diesen abhängigen Ortschaften etwa der Gegend von Brixen oder Bozen.

Den grossen Gang der deutschen Kunst sprechen vor allem ihre Hauptmeister aus, die ihn ja vielfach auch bedingen, für ihn steht die Brennerstrasse als ein Durchzugsland, das selber nicht wesentlich in diesen Gang eingreift, nicht im Vordergrund des Interesses. Wer aber die deutsche Kunst kennen lernen will, als die Kunst des deutschen Volkes, in dem Reichtum ihrer Individualitäten, in der Mannigfaltigkeit gerade ihrer Lebensäusserungen, was auch für ein tieferes Verständnis jener epochemachenden Meister unerlässlich ist, weil wir hier den Boden sehen, aus dem sie erwachsen, für den wird das Studium dieser herrlichen Alpenthäler einen der interessantesten Abschnitte deutscher Kunstgeschichte bilden.



Orts-Verzeichnis.



Aachen 112.
 Ala 66.
 Alderbach 72.
 Altenburg 211.
 Altstadt 170.
 Alt-Oetting 5.
 Ambras 54. 61. 65 ff. 76.
 Ansbach 168.
 Assisi 201.
 Atzwang 159.
 Augsburg 10. 21. 28. 32. 33. 49. 58 u. A.
 61 u. A. 63. 64. 66. 69. 73. 75. 76. 81.
 99. 113. 130. 131. 168. 171. 224. 240.
Benediktbeuern 69. 70.
 Berlin 145.
 Blumenburg 26. 184. 186.
 Bologna 133. 224.
 Bovo 226.
 Bozen 10. 13. 83. 92. 131. 133. 149. 151.
 159. 160. 167 ff. 206. 209. 218. 220.
 221. 222. 223. 236.
 Pfarrkirche 169 ff. 189. 207. 208.
 Franziskanerkirche u. Kreuzgang
 180.
 Marienkapelle 180 ff. 214. 216.
 St. Johann im Dorf 162. 185 ff. 190 ff.
 203. 204.
 Brescia 68. 131.
 Brixen 10. 13. 14. 32. 36. 51. 64. 75. 83.
 92. 108. 116. 117. 123. 124. 126 ff. 160.
 167. 168. 189. 204. 206. 221. 222. 236.
 Dom 70. 72. 121. 126. 131 ff. 239.
 Kreuzgang 126. 135 ff. 142. 147 ff.
 Johanniskapelle 139. 143 ff.
 Pfarrkirche 139.
 Frauenkirche 143.
 Bischöfliches Palais 127. 219.
 Privathäuser 127.
 Brixlegg 13 f.
 Brüssel 67.

Bruneck 130. 176.
 Burgkirchen 8 A.

Cadine 221.
 Camp 58.
 Cavalese 36. 123. 133.
 Como 170 A.

Dachau 67.

Ebersberg 22. 60.
 Eichstätt 36.
 Elzenbaum 103.
 Eppan 207.
 St. Michael 209 ff. 218.
 St. Paul 61. 207 f.
 Ettal 46.

Falkenstein 3 f.
 Feldmoching 115 A. 197.
 Feldthurns 67. 128 ff.
 Fiecht 20 f. 122.
 Fischbach 3.
 Florenz 124. 224.
 Frankfurt 168.
 Franzensfeste 107.
 Freising 4. 113.
 Freundsberg 22. 41 f.
 Füssen 74. 208 A.
 Fulda 110 f.

Gardolo 172.
 Garmisch 8 A. 122.
 Gars 230.
 Georgenberg 19 f.
 Gossensass 79 ff. 85. 122.
 Pfarrkirche 21. 81 f.
 Barbarakapelle 34. 79 ff. 187.
 Graz 168.
 Gries 176 ff. 184. 207.
 Gufidaun 133.

- H**all 43. 46 ff. 54. 76. 85. 217.
Pfarrkirche 7. 8. 47 ff. 58. 60.
Allerheiligenkirche 47.
Jesuitenkirche 47.
Damenstift 47.
Grabsteine 52.
Rathaus 53.
Münzerturm 46.
Heidelberg 65. 168.
Hoch-Eppan 99. 189.
Hoetting 65.
Hohenfurch 214.
- J**enbach 14.
Ingolstadt 25. 213.
Innichen 132.
Innsbruck 54 ff. 90. 117. 123. 130. 133. 141.
Hofkirche 54. 57 ff. 208. 238.
Maximiliansdenkmal 27. 28. 61 ff.
St. Jakob 54. 71 f.
Maria-Hilfkirche 69.
Jesuitenkirche 60. 68 f.
Kirche der Ursulinerinnen 71.
Spitalkirche 71.
Goldenes Dachl 54. 56.
Hofburg 54.
Privathäuser 12. 13. 55 f. 71.
- K**altern 207. 210. 222. 238.
St. Nikolaus 39. 210.
St. Anton 210.
Katharina 211.
Karlstein 17. 63 A.
Kastelruth 159. 160.
Kempten 168.
Kiefersfelden 5.
Klause 5.
Klausen 130. 157 f. 160.
Pfarrkirche 157.
Apostelkirche 157.
Klerant 140. 154.
Köln 63. 145. 222.
Konstanz 69.
Kufstein 5 ff. 76.
- L**aibach 168.
Landshut 25. 64. 67.
Latzfons 159.
Linden 197.
Lusener 128.
- M**ailand 43.
Mainz 222.
Mais 133.
Mantua 239.
Mareit 95.
Matrei 18.
- Mauern 8 A.
Maulbronn 168.
Mecheln 65.
Melaun 140. 155.
Meran 17. 47. 130. 168. 171. 180. 204.
Merseburg 229.
Mezzo-Lombardo 206.
Mezzo-Tedesco 128. 206.
Milland 141.
Mindelheim 42.
Mittenwald 18.
Montigl 210.
Moosburg 187. 218.
Mori 72. 133. 134. 239.
Mühldorf 5.
München (siehe auch Tramin, Gars, Reichenbach, Wessobrunn u. Würzburg, von denen sich hier erwähnte Kunstwerke jetzt in München befinden.) 21. 22. 24 A. 25. 33. 43. 49. 52. 58. 61. 63. 65. 69. 72. 75. 76. 113. 122. 139. 145. 151. 180 ff. 197. 206. 214. 216. 230. 231. 238. 239. 240.
- N**eumarkt 207. 215. 216 ff. 219. 221.
Pfarrkirche 218.
Franziskanerkirche 218.
Neu-Oetting 5.
Neustift 107 ff. 152.
Klosterkirche 21. 108 f. 112 ff. 119 ff. 132. 133.
Sakristei 113.
Michaelskapelle 108 ff.
Marienkapelle 120.
Kapelle an der Knabenschule 113.
Kreuzgang 117 f. 138.
Bibliothek 113 ff.
Brunnen im Klosterhof 120.
- Nieder-Lana 180 f.
Novara 112.
Nürnberg 10. 12. 35. 40 A. 63. 64. 115 A. 147. 240.
Nymwegen 112.
- O**ber-Audorf 5.
Ober-Voels 163. 166.
- P**adua 72. 124. 149. 151. 152. 155. 193 ff. 233.
Paris 33.
Parma 227.
Partenkirchen 66.
Passau 5. 36. 133. 168.
Passturm 3.
Pavia 228.
Pinzon 180 ff. 206. 216. 218. 219. 238.
Pipping 26. 184. 186.
Pontebba 14.

Prag 63. 65.
Proessels 166.
Pullach 197.

Rast 8 A.

Rattenberg 7 ff. 22. 76.
Pfarrkirche 7 f. 25.
Klosterkirche 9.
Bürgerhäuser 9 ff.
Ruine 7.
Ratzes 162.
Ravensburg 61.
Regensburg 116. 139. 143. 222. 229.
Reichenbach 230.
Reichenhall 229.
Reichersbeuern 27. 213.
Reifenstein 13. 17. 100. 103 ff. 204.
Ried. Pfarrkirche 84.
Bauernhaus 83. 113.
Riednaun 87. 95 ff.
Rom 68. 138.
Rosenheim 3. 5.
Rothenburg 168.
Rott 74.
Roveredo 133. 225. 239.
Runkelstein 99. 189. 190. 203 ff.

Saeben 131. 157. 158.

Salzburg 4. 5. 25. 32. 33. 49. 108. 109.
113. 139. 168. 192. 240.
Sankt Andrä 142.
» Cyrill bei Untereben 155.
» Jakob in der Mahr 142.
» Leonhard 6 f. 49.
» Martin in Campill 162. 187 ff. 190 ff.
204.
» Michele 128. 220.
» Peter bei Fischbach 3 f.
» Poelten 168.
» Valentin bei Seiss 161. 166.
» Wolfgang 184.
» Zeno bei Reifenstein 98.

Sarns 137. 138. 140.

Schalder 124.

Schleissheim 113.

Schöna 170 A.

Schrambach 141.

Schussenried 171.

Schwaz 22 ff. 47. 54. 76. 85. 217.

Pfarrkirche 7. 8. 24 ff. 49. 60. 63. 65.

St. Michael 33 ff. 82. 110.

Johanniskirche 36.

Franziskanerkirche 35 ff. 51. 60. 65.

Kreuzgang 37 ff. 148. 151. 204.

Wohnhäuser 11. 13. 23 ff.

Seis 160.

Sigmundskron 207.

Soell 211 ff. 218. 219. 238.

Speyer 64. 222.

Sprechenstein 97. 104.

Stans 18 f.

Steinach 75.

Sterzing 84 ff. 96. 126. 167. 214. 217.

Pfarrkirche 21. 42. 49. 65. 87 ff.

91 ff. 93 f. 98. 122.

Spitalkirche 94.

Margarethenkirche 92 f.

Kreuzkirche 91. 94.

Peter und Paul am Jöchelsturm 91.

101.

Elisabethkirche 99. 122.

Rathaus 13. 86. 101 f.

Zwölferturm 85.

Jöchelsturm 100 f.

Wohnhäuser 85 f. 102.

Bildstöckel 91. 124.

Stilfes 94. 98.

Strass 14.

Strassberg 82.

Straubing 25.

Streichenkapelle 214.

Taufers 13. 99.

Tegernsee 69. 114.

Telfs 32. 133.

Terlan 190 ff. 204.

Thaur 52.

Tils 140.

Tirol (Schloss) 99.

Tisens 159. 160. 165.

Toelz 122.

Toetschling 155.

Torcello 155. 194.

Tramin 214. 215. 218. 219. 238 (der jetzt in
München befindliche Traminer Altar
180 ff. 206. 216).

Tratzberg 14 ff. 26. 50.

Trenz 88. 97. 133.

Treviso 226.

Trient 10. 43. 58. 60. 130. 132. 133. 206.
207. 208. 220. 221 ff.

Dom 222. 227 ff. 235 ff.

Domsakristei 235.

Sa. Maria maggiore 60. 134. 222.
236. 237 ff.

S. Apollinare 235. 236 f. 238.

S. Lorenzo 237. 238.

Bischöflicher Palast 222.

Castello 223. 225 f. 238.

Torre vanga 222.

Torre verde 222.

Scuola di commercio 235.

Haus bei Sa. Maria maggiore 234.

Palazzi 223 ff.

Brunnen 225.

Tuins 98.

Udine 14. 225.

Ulm 91. 168. 171.

Ums 165. 166.

Unter-Peissenberg 21.

Unter-Voels.

St. Michael 33. 111. 164. 166.

Pfarrkirche 164. 166.

St. Peter 164. 166.

Vahrn 107. 123 f. 135.

Venedig 33. 122. 133. 175. 223. 224. 231.
237. 240.

Verona 66. 72. 143. 149. 151. 168. 223.
224. 228. 231.

Vicenza 225.

Vill 215. 216. 218. 219.

Villach 10. 14. 147.

Voels 160. 162.

Volders 43 ff.

Vomp. 22.

Waidbruck 159. 160.

Wasserburg 5.

Welsburg 133.

Wengen 134.

Wessobrunn 21. 230.

Wien 32. 33. 49. 61. 66. 133.

Wiesen 80. 82. 90. 98.

Wiltau 32.

Wilten 113.

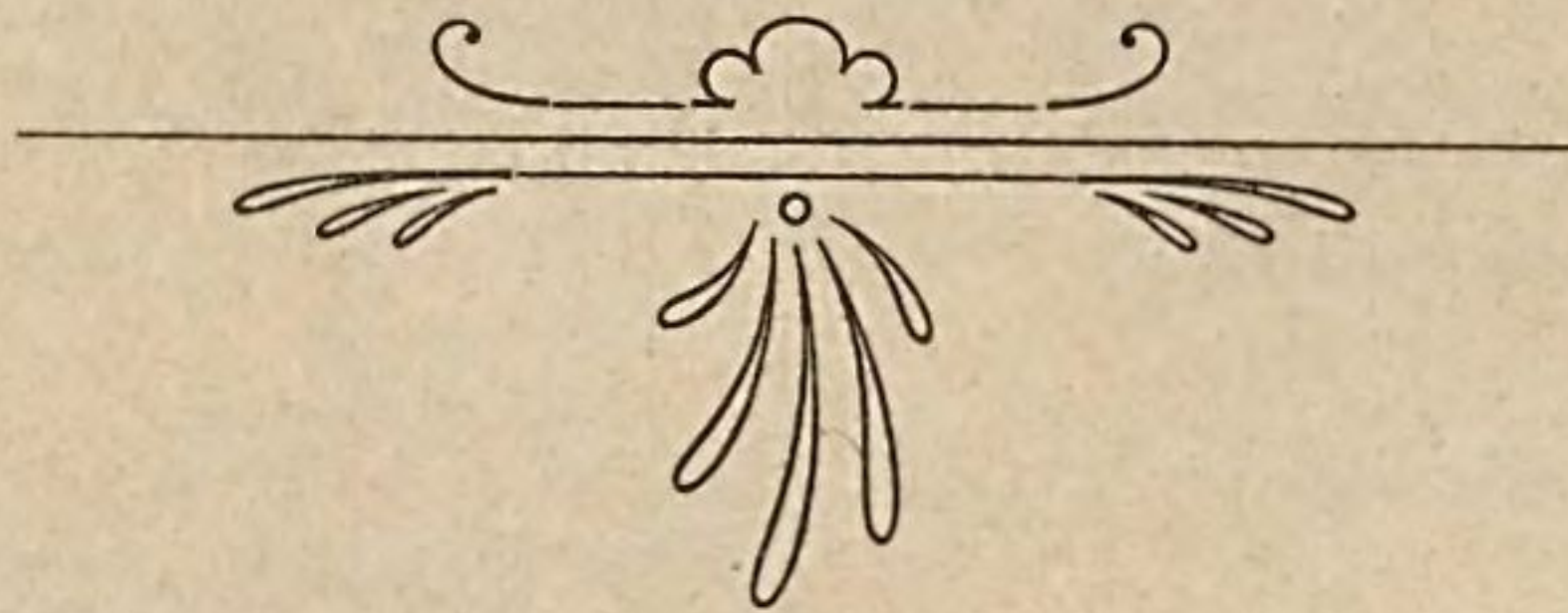
Prämonstratenserkirche 69 f. 71. 72.

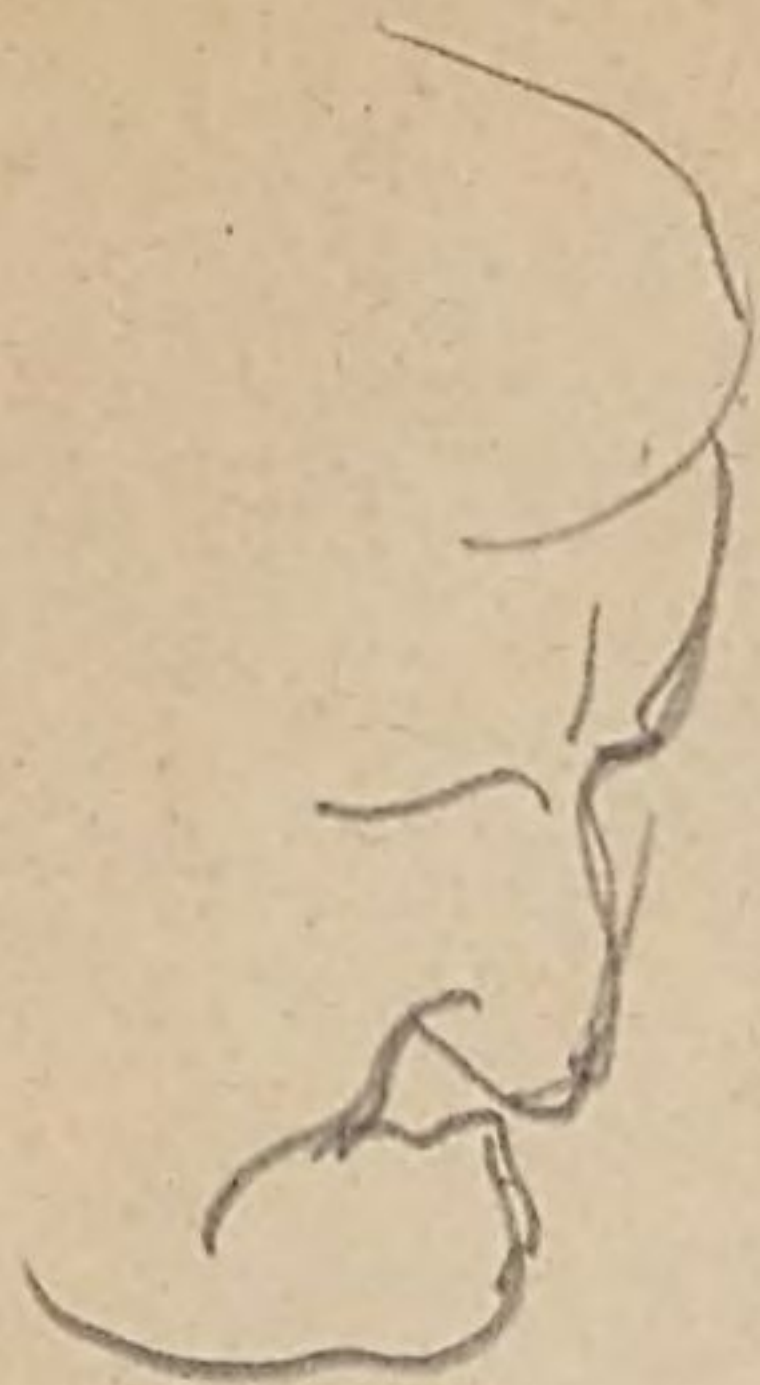
Pfarrkirche 21. 71. 73 f. 81. 82.
122.

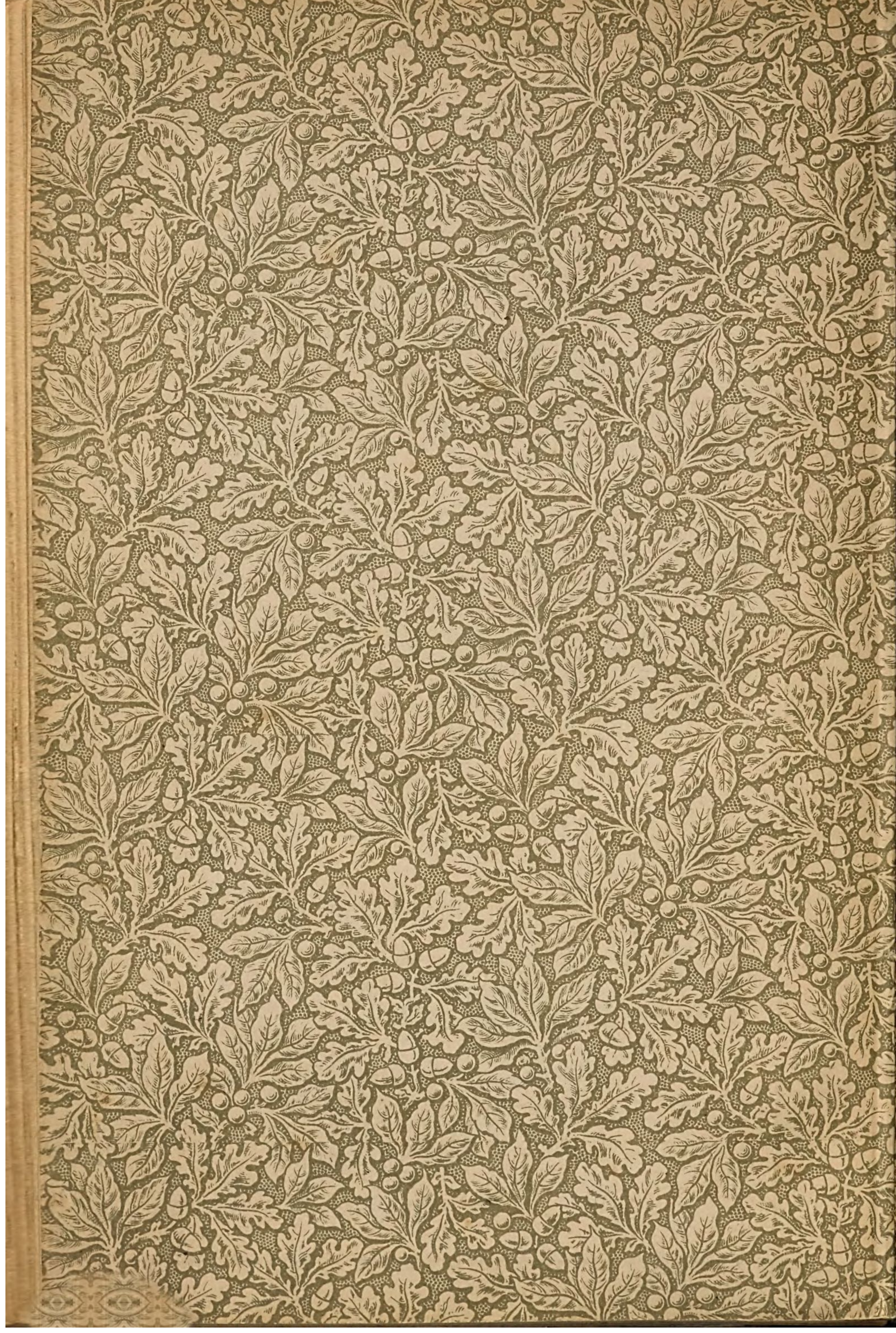
Winkelhof 131.

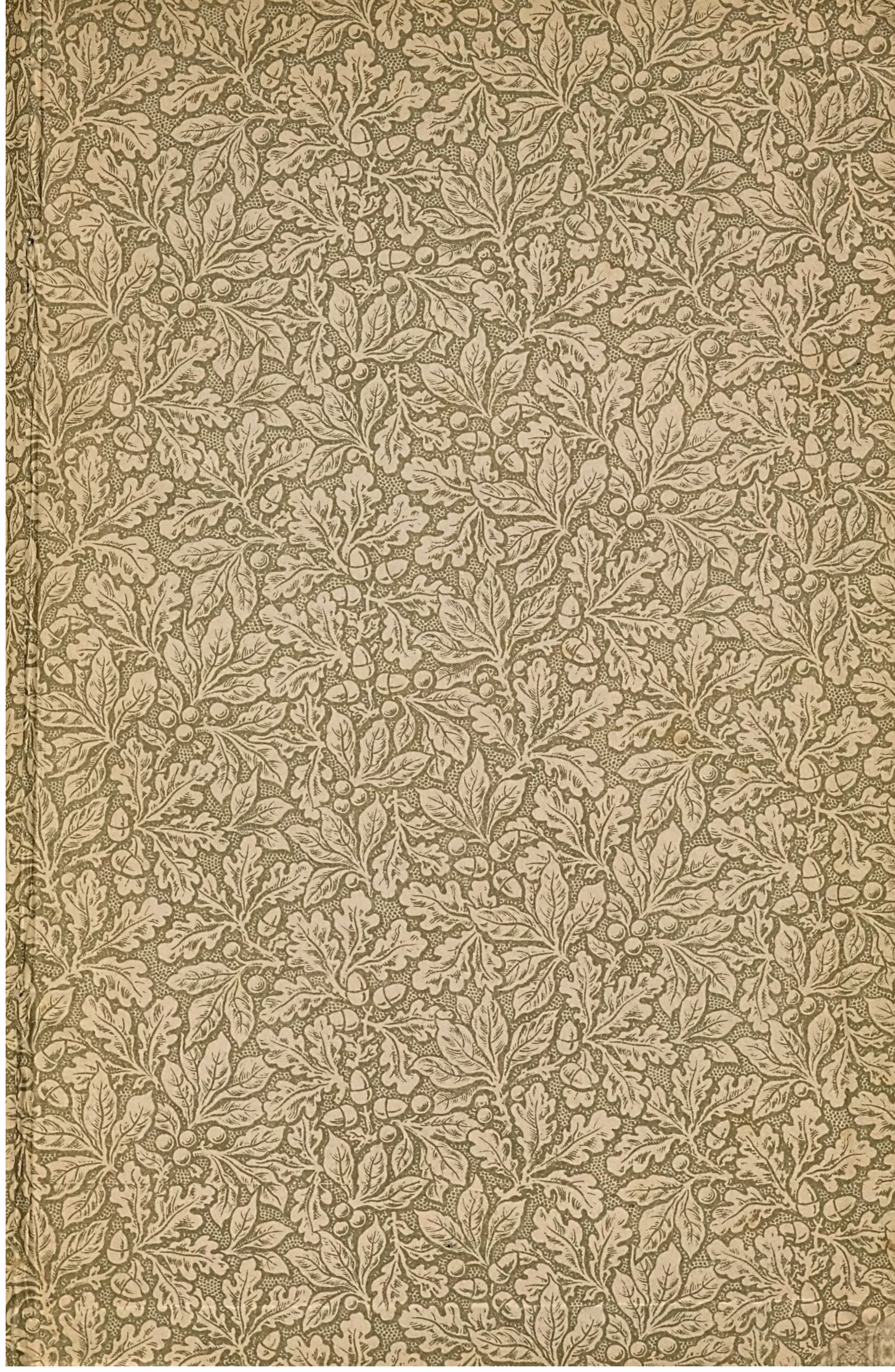
Woergel 6.

Würzburg 73 A. 168. 229.









Riehl, Berthold,

Die Kunst an der Brennerstrasse

Leipzig 1898

Art. 257 ic

urn:nbn:de:bvb:12-bsb11859770-2